موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

4

المجلد الأول

القرن الثامن عشر

تحرير

ه. نِسبت ، ك. راوسون

مراجعة وإشراف : فاطمة موسى

المشرف العام : جابر عصفور

918

المشروع القومى للترجمة

المجلس الأعلى للثقافة

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المشروع القومى للترجمة

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

4

المجلد الأول

القرن الثامن عشر

تحرير/ هـ . ب . نسبت ، كلود راوسون

مراجعة وإشراف : فاطمة موسى

شارك فى الترجمة

جمال الجزيرى / محمد الجندى / شكرى مجاهد

المشرف العام : جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٦

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

– العدد : ٩١٨
– موسوعة كمبريدچ فى النقد الأدبى (الجزء الرابع – المجلد الأول)
– الطبعة الأولى ٢٠٠٦

هذه ترجمة كتاب :

The Cambridge History of Literary Criticism

volume 4: The Eighteenth Century

Edited by:

H.B. Nisbet and Claude Rawson

Published by The Press Syndicate of the University of Cambridge

---

شارع الجبلاية بالأوبرا ــ الجزيرة ــ القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
El-Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel.: 7352396 **Fax**: 7358084

المحتويات

اللغة والأسلوب

مقدمة الترجمة

يسعدنا بعد الاحتفال باكتمال ألف ترجمة إلى اللغة العربية فى المشروع القومى للترجمة الذى حملت أمانة المجلس الأعلى للثقافة مسئوليته منذ سنوات ، أن نقدم اليوم المجلد الأول ، من النقد الأدبى فى القرن الثامن عشر ، تأليف عدد من كبار أساتذة الأدب واللغات الأوروبية فى بريطانيا وأوروبا وكندا والولايات المتحدة ، وغالبيتهم أساتذة متفرغون بجامعاتهم يحملون خلفهم قوائم ثرية بأعمال منشورة ودراسات كانت قيد البحث أو تحت الطبع فى تاريخ نشر هذا الجزء فى كمبريدج يونيفرسيتى برس (١٩٩٧) .

قسَّم المحرران مادة التأريخ إلى فصول : الأنواع الأدبية مثلاً تشمل سبعة أبحاث ثم اللغة والأسلوب ، ويضم خمسة أبحاث، ومؤلف كل بحث أستاذ متخصص .

تبدأ معالجة حركة النقد الأدبى فى القرن الثامن عشر بعام ١٦٦٠ ، تاريخ عودة الملكية فى إنجلترا وعودة المسارح التى أغلقت طوال حكم البرلمان تحت إمرة كرومويل ، والانفتاح على الموضة الفرنسية فى الأزياء والأخلاقيات ... إلخ .

كانت العودة إلى العقود الأخيرة للقرن السابع عشر أمرًا ضروريًا ؛ إذ شهد حصاد عصر النهضة واتساع رقعة الكون جغرافيًا وفكريًا وتأسيس الجمعيات العلمية وتوكيد سلطة العقل وبزوغ فكر التنوير .

من أهم ما يلفت القارئ منذ البداية وحدة الفكر النقدى والعلمى وإلى حد كبير الفلسفى بين إنجلترا وجاراتها فى القارة الأوروبية على الرغم من اختلاف السياسات ونظم الحكم ، فلم يكن بحر المانش أو القنال الإنجليزى يشكل عقبة ملاحية أمام التجارة ونقل البضائع بما فى ذلك المطبوعات من كتب ومجلات . وقد ظلت اللغة اللاتينية تجمعهم كلغة مشتركة للنشر العلمى والفلسفى حتى أخريات القرن الثامن عشر ، وكلغة عليا مقررة فى التعليم الثانوى الممتاز حتى أخريات القرن التاسع عشر .

كان انهيار نظام "رعاية" Patronage المفكرين والكُتّاب بواسطة رجال الدولة والأمراء والنبلاء بعد اختراع الطباعة وتحول الكتاب المطبوع إلى سلعة يتولى نشرها وتسويقها تاجر ، قد خلق ظروفًا مواتية لنشر ترجمات سريعة لكثير من الأعمال المنشورة فى القارة ، وأصبحت الترجمة السريعة مهنة يرتزق منها فقراء المثقفين ، ولم تقتصر رحلة النصوص عبر المانش على اتجاه واحد ، بل وجدت مجلات النقد الإنجليزية الشهيرة طريقها إلى القارة الأوروبية ، ونجد روايات رتشاردسون وفيلدينج وستيرن تناقش وتنتقد بالألمانية وغيرها من لغات القارة .

يحدد المحرران منظورهما عن تاريخ النقد الأدبى بأنه :

"يقدم عرضًا شاملاً لتاريخ النقد الأدبى فى الغرب من عصر الكلاسيكية القديمة إلى يومنا هذا ، ويعالج نظريات النقد وتطبيقاته" .

ونهدف أن يشكل هذا التاريخ مرجعًا معتمدًا وشرحًا محققًا، ولا يقتصر على تسجيل زمنى للأحداث .

يشكل كل جزء من الأجزاء وحدة قائمة بذاتها ، إلا أن الأجزاء مجتمعة تضيف الكثير لمعرفتنا بتاريخ النقد الأدبى .

ألحق بكل جزء ببليوجرافيا مفصلة وحديثة يجد فيها الباحث طريقه إلى مزيد من زوايا البحث المفصل .

نقدم المجلد الأول من الجزء الرابع من تاريخ النقد الأدبى فى القرن الثامن عشر شاملاً عدد سبعة عشر فصلاً بالإضافة إلى ببليوجرافيا خاصة بكل فصل .

أ . د. فاطمة موسى

أستاذ متفرغ بقسم اللغة الإنجليزية

كلية الآداب – جامعة القاهرة

تصدير النسخة الإنجليزية

تبدأ الفترة التى يغطيها هذا المجلد عام ١٦٧٠، فى زمن الصراع بين القدماء والمحدثين فى فرنسا على وجه التقريب، وتلا ذلك تكملته البريطانية الأكثر تخصصًا دشنها السير وليم تمبل William Temple فى **مقالة عن المعرفة القديمة والحديثة** (١٦٩٠)، حاشدًا كل الطاقات الجدلية للعلامة الكلاسيكى العظيم رتشارد بنتلى Richard Bentley فى صف المحدثين (وهو تناقض ظاهرى له دلالة) وطاقات الكاتب الساخر جوناثان سويفت Jonathan Swift (فى عمله **حكاية سفينة** *A Tale of a Tub* الذى قد يعد أكثر أعماله ألمعية، وملحقه **معركة الكتب** *Battle of the Books*) فى صف القدماء، مدافعًا عن راعيه تمبل، وينتهى هذا المجلد عام ١٨٠٠ بعد عقد تقريبًا من اندلاع الثورة الفرنسية ، وفى زمن عدد من أهم الإنجازات المبكرة للرومانسية الأوروبية، على الرغم من أن الأثر الفكرى الأساسى لهذه الأحداث موضوع المجلد الخامس من تاريخ كمبريدج للنقد الأدبى قيد الإعداد. كما أن صراع القرن السابع عشر يتجاوز تقسيم المجلدات هنا. فهو طور لاحق ومحدد على نحو غير عادى من أطوار الانشغال الثقافى الذى ثار الجدل حوله بأشكال عديدة ودأب طوال عصر النهضة، وسيكون هذا الجدل موضوع الاهتمام فى المجلد الثالث. ومجلدات هذه السلسلة ذات تسلسلات زمنية متداخلة، ليست "الفترات" هنا وحدات منعزلة، بل أجزاء من تاريخ فكرى متواصل.

هناك اتجاه يعتبر أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، أو أجزاء معينة منهما، عصر العقل (وهو اتجاه تم تفنيده اليوم إلى حد كبير) أو عصر الكلاسية الجديدة (فى الواقع عصر كلاسيات جديدة عديدة متعاقبة) أو عصر التنوير. كما تم النظر إليهما، كما هو الحال فى غيرهما من الفترات ، على أنهما عصر انتقال، خاصة فى جوانبهما "ما قبل الرومانسية. وعلق نورثروب فراى Northrop Frye على ذلك فى مقالته الشهيرة **نحو تعريف عصر الحساسية** (١٩٥٦)، مطالبًا بالاعتراف بالجزء الأخير من هذه الفترة جزءًا مكتملاً فى حد ذاته يتميز بوعى جديد بالذات وحميمية شديدة وتعاطف بين المؤلف والقارئ

وخلق أدب يهتم – كجزء من مادته الأساسية – بتسجيل عمليات إبداعه الخاص. وكان فراى على حق فى رفضه لبديهيات والتباسات السيناريو ما قبل الرومانسى، وعندما رفض مكانة الدرجة الثانية التى تلتصق بـ "العصور الانتقالية"، وتبدو لنا مقالته ثرية، ولكن ذلك لا يرجع إلى أنها قدمت مسمى بديلاً، بل يرجع جزئيًا إلى أنها اعترضت على المسمى السابق، ويرجع فى الأساس إلى نظراته الجوهرية النافذة فى أنساق الأدب فى طور التشكل literature of process. ولقد سعينا فى المجلد الحالى بوجه عام لتفادى التصنيفات، سواء أكانت تصنيفات تقليدية أم تصنيفات تعيد النظر فى التصنيفات القديمة (على الرغم من أن عصر التنوير يبدو استثناءً خاصًا من آنٍ إلى آخر)، بينما أدركنا أن مثل هذه التصنيفات جزء أحيانًا من التاريخ الفكرى الذى يحاول أن يصفه[المجلد الحالى].

شهدت الفترة التى يتناولها هذا المجلد العديد من التغيرات فى التاريخ الأدبى يمكننا تسجيلها، ولكن لم تحظ كلها فى حينها بالقدر نفسه من الاهتمام أو الاعتراف النقدى. (فاهتمامنا الأولى ينصب على تاريخ الاستجابة النقدية – وليس على الظاهرة الأولية – لدرجة أن الاثنين منفصلان). ربما كان أبرز التطورات النقدية فى تلك الفترة هو نشأة القصص النثرى وتطوره prose fiction يصبح ما نعتبره اليوم الرواية، وتوسيعها لمادة السرد لتشمل الحياة الخاصة وانشغالها القوى بـ "واقعية " ملابسات الحدث، واتساع المجال الذى قدمته لاستكشاف الحساسية الفردية. وتولد مقدار كبير من النقد – نقد أعمال محددة والنقد الذى أصبح يعرف بالقضايا النظرية – حول ذلك، وكان بعضه يهتم بالفروق بين الرواية فى شكلها الجديد وعدد من الأشكال القديمة من الرومانس romance النثرى.

إلا أن النقد فشل بوجه عام فى مسايرة الروايات التى تسترعى الانتباه أكثر من غيرها، ولم يكن الروائيون أنفسهم قد طوروا عادات الاستكشاف النقدى المطول لموارد الفن السردى وأهدافه الذى نقرنه بفلوبير Flaubert أو [هنرى] جيمس James، أو حتى السير وولتر سكوت Sir Walter Scott. علاوة على أن الرومانس لم تتم إزاحتها تمامًا، فظلت بعض أشكالها القديمة قوية، وانتقل بعضها إلى فروع متخصصة من القصص الجديد، خاصة

الرواية القوطية Gothic novel، التى كانت بدورها نتاجًا لإحياء "وسيط" [نسبة إلى العصور الوسطى] فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر.

يمكننا أن نتبين، فى الشعر والمسرح، تحولاً تدريجيًا مألوفًا بعيدًا عن التصورات المحددة بصرامة للنوع الأدبى، وعن الزعم بأن القصائد أو المسرحيات يجب أو يمكن كتابتها فى إطار قواعد فرضية مسبقة. ظهر التصور "العضوى" للعمل الفنى ظهورًا تمهيديًا أو "ما قبل رومانسى"، نصيًا باطنًا Subtextual فى العادة، إلا أن مذاهب "الجمال البعيد عن متناول الفن" أو "الجماليات اللامسماة التى لا تعلمها المناهج" كانت ذاتها جزءًا من النسق الفرضى القديم أو تم تكييفها بسهولة داخله. إذا وافقت "الرخصة" license "القصد المعروض" أو صدق عليها أستاذ كبير، كانت هذه الرخصة قاعدة فى حد ذاتها، كما قال بوب Pope. ويتعلق قدر كبير من أثر السمو اللونجينى Longinian [نسبة إلى لونجينوس]، خاصة فى الجزء الأول من تلك الفترة، بالتصديق الرسمى على آثار يفترض أنها غير مصدق عليها ومتجاوزة ظاهريًا.

ترجم بوالو Boileau أطروحة لونجينوس Longinus فى السمو On the Sublime إلى اللغة الفرنسية عام ١٦٧٤. وسرعان ما دخلت إلى اللغة الإنجليزية، فترجمها سويفت Swift عن ترجمة بوالو، كما ترجمت إلى لغات أخرى. (هناك على الأقل ترجمة إنجليزية واحدة سبقت ترجمة بوالو، إلا أن بوالو هو المسئول عن ذيوع اسم لونجينوس فى أوروبا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر). نظر بوب إلى لونجينوس باعتباره هو "ذاته السمو العظيم الذى يصوره"، ربما أهم حالة من حالات الرخصة التى تصير قاعدة، باستثناء أن لونجينوس (مثل أرسطو) كان ناقدًا، أى مصدرًا لفرض القواعد المسبقة وليس نموذجًا للشاعر، أو بالأحرى تم النظر إلى لونجينوس باعتباره ناقدًا أو شاعرًا فى آنٍ، على الرغم من أنه لم يكن كذلك بنفس المعنى الذى كان به هوراس صاحب كتاب **فن الشعر** ناقدًا وشاعرًا فى آنٍ. فكانت هناك نظرة أحيانًا إلى كتاباته، مثل كتابات أفلاطون، على أنها ذات صفات شاعرية أولية، إلا أن هناك معنًى خاصًا تم إيضاحه طوال كتاب بوب **مقالة فى النقد** يتم

النظر فيه إلى "القواعد المضبوطة " و "النماذج العظيمة" على أنهما متداخلان أكثر بكثير مما قد يقر به الخطاب النقدى اللاحق:

تلك القواعد التى وضعها القدماء

وتم اكتشافها، ولم يتم اختراعها

هى الطبيعة بعينها رغم كل شىء

إلا أنها الطبيعة وقد طالها التنظيم

إن قصة بوب التى تصور فرجيل Virgil الشاب وهو يزدرى "قانون الناقد" ولا ينهل إلا من "ينابيع الطبيعة" قصة دالة هنا؛ لأن فرجيل عندما نضج، على حد قول بوب، و"... عندما فحص كل شىء مر به، وجد أن الطبيعة تطابق شعر هوميروس".

لا يعنى ذلك أن هوميروس أزاح أرسطو Aristotle أو أن الشاعر أزاح الناقد، بل إن فرجيل عندما اتسعت مداركه أدرك أن قواعد الأول ونموذج الآخر متطابقان.

هناك مسافة تصويرية لا بأس بها بين هذه الرؤية والرؤية القائلة بأنه لا يمكن فهم القصيدة إلا بقوانين متولدة من داخلها، كما أن هناك مسافة لا بأس بها بين السمو اللونجينى كما فهمه بوالو أو بوب والسمو الرومانسى كما يتجلى على سبيل المثال عند وردزويرث Wordsworth أو تيرنر Turner. قد تكون الاختلافات فى بعض الحالات أقل مما يبدو: توحى استجابة أديسون Addison لجوانب الروعة والجلال فى جبال الألب على سبيل المثال بتواصلات مهمة يستحضرها كثير من المدافعين عن الأصول ما قبل الرومانسية. علاوة على ذلك، نهدف إلى الحفاظ على وعى عام بأن الأفكار عن الشعر ذات علاقة غير مباشرة ومراوغة فى العادة بالشعر نفسه، وبأن "النظريات الأدبية" تشكل فى أزمنة معينة فى العادة، خرافات يسعى الشعراء من خلالها إلى إضفاء المعنى على ما يكتبون، وليست مذاهب راسخة ذات نتائج عملية مباشرة وحرفية.

نشهد فى هذه الفترة بدايات ما يمكن أن نطلق عليه المهن النقدية critical careers، أى أن يكرس المرء حياته كلها للنظر الموسع فى المبادئ الأدبية وممارسات الكُتّاب، ومن الأمثلة على ذلك درايدن Dryden وجونسون Johnson فى إنجلترا وفولتير Voltaire وديدرو Diderot وبعض كُتّاب الموسوعة الفرنسية *Encyclopédistes* الأقل مكانة فى فرنسا، ولسينج Lessing فى ألمانيا. ولكن ظل النقد فى كل هذه الحالات نشاطًا فرعيًا، أو على الأقل ثانويًا. رافق الإبداع الأولى أو المساعى الفلسفية الأكثر عمومية، باعتباره مكونًا نشطًا من مكونات الحياة الفكرية، ولكن ليس باعتباره غاية فى حد ذاته، ونادرًا ما تظهر الفكرة الأرنولدية [نسبة إلى ماثيو أرنولد] Arnoldian عن وظيفة النقد والمعنى المرافق لها المتمثل فى أهمية دعوة الناقد. واعتمدت ظاهرة المهنة المعتبرة المكرّسة فى الأساس للنشاط النقدى – مثل مهنة سانت بيف Sainte-Beuve فى القرن التاسع عشر ، أو مهنة إدموند ويلسون Edmund Wilson ، أو ف. ر. ليفيس F.R.Leavis فى القرن العشرين – على تطورات فى تاريخ الصحافة الفكرية وتدريس الأدب فى الجامعات، كما ينتمى لأزمنة لاحقة. ووجدت المجلات المتخصصة فى عرض الكتب Reviewing Journals منذ القرن السابع عشر. وكانت وظيفتها الأولى وظيفة إخبارية فى الأساس؛ حيث تتكون من المستخلصات والمقتطفات، وربما تعليق تقييمى وجيز. وبحلول عام ١٧١٤، كانت مجلة تاتلر *Tatler*، وخاصة مجلة سبكتاتر *Spectator* ، قد روجتا شكلاً من أشكال مقالة الدوريات تخصص أحيانًا لمناقشة كاتب أو نوع أدبى أو حتى عمل فردى (ربما كانت مقالات أديسون Addison عن الفردوس المفقود *Paradise Lost*، أهم مثال على ذلك). وترسخت مناقشة الأعمال الأدبية والقضايا النابعة منها فى وسائط دورية عديدة طوال القرن الثامن عشر، ومع ظهور مجلة المراسلة الأدبية *Correspondence littéraire* لجريم Grimm وديدرو Diderot كانت الصحافة النقدية الجادة تسير على درب الاعتراف بها باعتبارها ملمحًا مهمًا من ملامح الثقافة الفكرية.

إلا أن عصر مجلات الرأى Journals of opinion العظيمة وعرض الكتب Reviewer المؤثر كان أمامه لمدة عقود من الزمان قبل حلوله، ولم تبدأ الجامعات فى تدريس الآداب المكتوبة باللغات الوطنية تدريسًا منظمًا إلا فى القرن التاسع عشر، كما أن الناقد الأكاديمى – بمفهومنا الحالى – ظاهرة أحدث. وكان هناك تدريس لآداب أوروبا الحديثة، خاصة فى جامعة إدنبره Edinburgh وجامعة جلاسجو Glasgow بداية من أربعينيات القرن الثامن عشر. وألقى آدم سميث Adam Smith محاضرات فى "البلاغة والآداب الرفيعة" فى جامعة إدنبره عام (١٧٤٨ – ١٧٥١). وحاضر فيما بعد بوصفه أستاذا للمنطق والبلاغة ثم لفلسفة الأخلاق فى جامعة جلاسجو، مؤكدًا قيمة الآداب الرفيعة فى التشكيل العقلى لجمهوره، ومستوحيًا بكثافة "أفضل الروائع الإنجليزية" وإنتاج كتاب إيطاليين وفرنسيين وكذلك كتاب قدماء. وظلت محاضرات سميث دون نشر إلى أن نشرت نسخة منها مستمدة من الملاحظات التى دونها الطلاب فى طبعتين نفيستين عامى ١٩٦٣ و ١٩٨٣، وكانت مستمدة من محاضراته التى ألقاها عامى ١٧٦٢ و ١٧٦٣، واستمع هيو بلير Hugh Blair إلى هذه المحاضرات عام ١٧٤٨، وربما استعملها بلير فى محاضراته التى ألقاها فى جامعة إدنبره بداية من شهر ديسمبر عام ١٧٥٩، ثم فيما بعد كأول أستاذ كرسى، Regius Professor للبلاغة والآداب الرفيعة فى جامعة إدنبره، الذى يصفه برايس J. c.. Bryce بأنه "فى الواقع أول كرسى للأدب الإنجليزى فى العالم" – تم تأسيسه عام ١٧٦٢ اعترافًا بنجاح بلير كمحاضر، وتم نشر محاضرات بلير بعنوان **محاضرات فى البلاغة والآداب الرفيعة** *Lectures on rhetoric and Belles-Lettres*، إلى جانب محاضرات آدم سميث، كاملة علم ١٧٨٣. وهذه المحاضرات، مثل محاضرات سميث، تحتفى بدلالة الكُتَّاب الإنجليز والأوروبيين المحدثين. ومع ذلك تأخر تبنى الجامعات الواسع للدراسات الأدبية الحديثة باعتبارها جزءًا بارزًا من المناهج الدراسية يعود إلى فترة لاحقة.

ولهذه الأسباب وغيرها لم نكرس فصولاً منفصلة للجوانب الأكاديمية أو الجامعية من النشاط النقدى أو لمهن نقاد أفراد، على الرغم من أننا ندرك جاذبية ولياقة العمل الذى استغرق العمر كله لدرايدن أو جونسون أو ديدرو أو لسينج، إذا نظرنا إلى كل منهم ككيان

كلي فردى. بدا لنا أنه من المثمر أن نرتب هذا المجلد وفقًا لموضوعات النشاط النقدى وأنساقه والمؤثرات الفكرية عليه واهتماماته النظرية العديدة (بما فيها قضايا النوع والأسلوب على وجه الخصوص) وتناوله لكُتّاب أفراد وأعمال فردية وعلاقته بفروع أخرى من المعرفة والبحث وبنقد الفنون الأخرى ووسائط نشره.

إن هدف هذا المجلد، والموسوعة ككل، هدف إخبارى وليس جدليًا. ولكنه ليس تاريخًا، بل إنه وصف تاريخي للقضايا والمناظرات. ودعونا المساهمين فى كتابة هذا المجلد، عندما كان ذلك مناسبًا، إلى الالتحام بهذه القضايا، وكذلك كتابة تقرير عنها. وبالنسبة للقضايا الخلافية، لم نشجع المساهمين على تبنى حياد زائف، بل شجعناهم على تحرى الدقة فى الشرح الأمين لوجهات النظر البديلة.

مقدمة : النقد والتراث

تأليف : دوجلاس لين باتى

(١)

تأسيس النقد فى القرن الثامن عشر

دوجلاس لين باتى Douglas Lane Patey

(أ)

من الملاحظ أن عدد النقاد الذى ظهر فى أوروبا فى أواخر القرن السابع عشر فصاعدًا لم تشهده أوروبا من قبل. "كانت إنجلترا خالية من النقاد قبل ذلك بقليل مثلما كانت خالية من الذئاب"، هكذا كتب توماس رايمر Thomas Rymer فى تقديمه لكتاب رايان Rayin (١٦٧٤) – وهو الكتاب الذى أشاع الكلمة فى إنجلترا – على الرغم من أن "الأمم المجاورة لنا سبقتنا فى ذلك". فلقد دخلت كلمة "النقد" إلى اللغات المحلية عن طريق اللغة اللاتينية حوالى عام ١٦٠٠، ظهرت فى فرنسا أولاً ثم فى إنجلترا؛ حيث كان درايدن أول من استخدمها، ووصلت إلى ألمانيا حوالى عام ١٧٠٠، ولكن بحلول عام ١٧٨١ أصبح لدينا دليل على هذه الكلمة فى الجزء الأول من كتاب كانط Kant نقد الحكم كذلك على الاتساع غير العادى لمعنى كلمة "نقد" فى تلك الفترة. "عصرنا عصر النقد Kritik بكل معانى الكلمة، ويجب أن يخضع كل شىء له"(١)

ورث القرن الثامن عشر عن القرن السابع عشر معنًى أوليًا لكلمة "نقد" بأنه مجال من أنشطة تشمل النحو والبلاغة والتاريخ والجغرافيا، وكذلك دراسات مستحدثة مثل "علم المخطوطات القديمة" Palaeography، أى كل معرفة قائمة على تحقيق النصوص سعى

---

(١) Rymer, *Works*; Kant, *Schriften* III. Cf. J. G. Buhle in 1790

"يستحق عصرنا أن نقر بأنه العصر الذى فحص وفسر وأنار على نحو نقدى أكثر من العصور السابقة، لذلك أطلق البعض على عصرنا اسم "العصر النقدي"، ويقدم ويليك تأريخات عامة لمصطلح "الناقد" ومصطلح " النقد " فى مقاليه " النقد الأدبى " و" مصطلح النقد الأدبى ومفهومه " فى كتابه مفاهيم نقدية *Critica Concepts*).

إليها أصحاب الحركة الإنسانية فى عصر النهضة Renaissance humanists، وكما يقول بيلBayle، بدأ "حكم النقد" بإحياء الآداب. وهكذا كان يعرّف المصطلح منذ عهد بيكون Bacon حتى كتاب فن النقد *Ars Critica* لجان لوكلرك Le Clerc (نشر لأول مرة عام ١٦٩٧، وأعيدت طباعته عدة مرات بعد ذلك)(٢). وبهذا المعنى ندرك أن "النقد" مرادف لـ "النحو" و"فقه اللغة" و"سعة الاطلاع" وحتى "الأدب"، ومازال له هذا المعنى على سبيل المثال فى مدخل كلمة "نقد" فى دائرة المعارف الفرنسية، ويعرف جونسون Johnson– فى قاموسه لعام ١٧٥٥ – مصطلح "فقه اللغة" بأنه "نقد، معرفة نحوية"، وقام كتاب القرن الثامن عشر بتنقيح هذا التعريف وتوسيعه فصارت الأمور النصية الخالصة تقع فى إطار "النقد القولى" Verbal Criticism، الذى استنكر ألكسندر بوب تضييق نطاقه استنكارًا مدويًا. وكما يقول يوهان كرستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched فى كتابه مقالة فى نقد الشعر *Versuch einer Critischen Dichtkunst*: "على مدى السنوات العديدة الماضية، صارت ممارسة النقد أكثر شيوعًا فى ألمانيا من أى وقت مضى"، وهكذا صار المفهوم الحقيقى للنقد أكثر ألفة. والآن، حتى الشباب يعرفون أن الناقد أو حكم الفن لا يتناول الكلمات فحسب، بل يتناول الأفكار كذلك، لا المقاطع والحروف فحسب بل وكذلك القواعد التى تشكل

---

(٢) Bayle, *Dictionary*, s.v. "Aconte" note D

يساوى بيل هنا بين "النقد" و"فقه اللغة". ظهر مصطلح "علم المخطوطات القديمة" Palaegraphy أول ما ظهر فى كتاب برنار دومونتفوكون Bernard de Montfaucon بعنوان **علم المخطوطات الإغريقية القديمة** Palaegraphy Graeca (١٧٠٨). طبع كتاب لوكلرك **فن النقد**، الذى كان جيبون Gibbon مازال يحتفى به فى كتابه **مقالة فى دراسة الأدب** *Essay on the study of Literature* عام ١٧٦١، عدة طبعات مزيدة ومنقحة فى أعوام ١٦٩٨، ١٧٠٠، ١٧١٢، وتواصلت طبعاته المعادة بعد موت لوكلرك (١٧٣٦). ويتناول فى الأساس نفس مجال البحث "النقدى" الذى تناوله بيكون بالتفصيل فى كتابه **إرتقاء المعرفة** (١٦٠٥): " (١) فيما يخص التصحيح الحقيقى للمؤلفين وتحقيق أعمالهم، (٢) فيما يخص عرض وتفسير أعمال المؤلفين، (٣) فيما يخص الأزمنة التى تمدنا فى حالات عديدة بضوء جديد نسترشد على هديه بالتأويلات الحقيقية، (٤) فيما يخص قدرا من الانتقاد الموجز لأعمال المؤلفين والحكم عليها، و(٥) فيما يخص التركيب النحوى للدراسات وتنظيمها".

أساس الفنون في مجملها والأعمال الفنية. ولقد اتضح بالفعل أن مثل هذا الناقد لابد أن يكون فيلسوفا ويفوق فهمه فقهاء اللغة العاديين(٣)

صار "النقد" يشتمل على البحث الاجتماعي والسياسي، أي تطبيق العقل على أي مجال من مجالات المعرفة (كما في "الفلسفة النقدية" عند كانط) – أي ما نعنيه بوجه عام بعبارة "نقد عصر التنوير" Enlightenment Critique. وهكذا بحلول عام ١٧٦٥، كان بإمكان فولتير أن يحتفي بالنقد على أنه ربة عاشرة من ربات الفنون، قادمة لتخلص العالم من اللاعقل، فيكتب في دائرة المعارف الفرنسية: "لم يعد النقد يقتصر على اليونان والرومان الأموات، بل يقترن بفلسفة معافاة ليقضي على كل التحاملات المصاب بها المجتمع"(٤)، ويستطرد تعليق كانط المماثل عام ١٧٨١ لا "الدين من خلال قداسته" ولا "التشريع من خلال مهابته" يمكنهما أن "يستثنيا نفسيهما منه".

بدأ توسيع المصطلح ليشمل هذه المجالات في القرن السابع عشر الدراسات النصية للكتاب المقدس، مثل دراسة لويس كابل Louis Cappel بعنوان النقد المقدس *Critica Sacra* (١٦٥٠) ودراسة ريشار سيمون Richard Simon بعنوان تاريخ نقدي للعهد القديم *Histoire Critique du Vieux Testament* (١٦٧٨). اشتمل النقد دائمًا على "حكم" Judgement، ولكن هذه الممارسات في أحكام الفقه لغويًا أزعجت الأصوليين كثيرًا لدرجة أنهم هاجموا "النقد" باعتباره منافيًا للدين (وعام متأخر مثل عام ١٧١١ اضطر بوب إلى توضيح أن كتابه **مقالة في النقد** لن يهتم بمثل أمور الحكم هذه). يورد المعنى الجديد لكلمة نقد في قاموس بيل Bayle بعنوان قاموس تاريخي ونقدي *Dictionnaire historique et critique* (١٦٩٥) حيث يعرف الناقد بأنه الشخص الذي "يظهر ما يمكن أن يقال في صالح الكتاب وضدهم، فهو يتخذ قناع المدعي والمدعى عليه في آن واحد"، وبالرغم من أن "النقد" كان دائما يوحي بدرجة من التنديد الساخر، اهتم بيل وفولتير، نتيجة لهذا المعنى

---

(٣) Preface to 2nd (1737) edn, n.p.

(٤) Voltaire, *Oeuvres*, XX; *Encyclopedie*, s.v. "Gens de lettres".

الجـديد، بتميـيز "النقـد" Critique عن "الهجاء" Satire و"القذف" Libel[٥]. يمزج رتشارد ألفز Richard Alves بين كل معانى المصطلح عندما يقول فى كتابه **مقالات قصيرة عن تاريخ الأدب** *Sketches of a History of Literature* (١٧٩٤) إنه بعد موت بوب دخلت "اللغة الإنجليزية" فى "عصرها الرابع"، وهو"عصر النقد" الذى يتميز بـــ "دراسة النقد والفلسفة وقواعد الإنشاء الجيد". بالطبع ينصب اهتمامنا الأساسى هنا على المعنى الثالث الذى يحدده ألفز لكلمة النقد، إلا أنه فى تلك الفترة كان من المستحيل التمييز بين المعانى العديدة للمصطلح، ويرجع ذلك بوجه خاص إلى الوظائف "الأيديولوجية" الكبرى للنقد فى تلك الفترة: فكان النقد، مثل الأدب، منبرًا لمناقشة مجموعة كبيرة من القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية؛ حيث إن النقاد سعوا من خلال تهذيب الذوق لأن يخلقوا رأيًا شعبيًا مهذبًا فى كل تلك المجالات (خاصة فى البلدان التى ظلت فيها الرقابة على أشكال التعليق الأكثر مباشرة، قوية)[٦].

طرحت نصوص القرن الثامن عشر بشكل ملح سؤالاً أساسيًا، لم يطرح من قبل بمثل هذا التعمد وطرح بشكل مختلف فيما بعد: ما مؤهلات الناقد؟ ويرجع ذلك فى أحد جوانبه إلى أن كثيرين تطلعوا لأن يحظوا بلقب ناقد (وفى النهاية فعلوا ذلك من خلال النشر)، كما يرجع أيضًا إلى تصور تلك الفترة للنقد ذاته، وخصص أديسون وجونسون ودوبو Du Bos وفولتير، وجوتشد وشيلر Schiller صفحات للقضية المهمة الخاصة بإثبات هوية الذات وتعريفها. وهكذا يسأل هيوم Hume فى مقالته **عن معيار الذوق** (١٧٥٧): "ولكن أين يمكننا أن نجد أمثال هؤلاء النقاد؟ أى علامات تميزهم؟ كيف نميزهم عن المدعين؟" ونتيجة لبلاغة الفورية rhetoric of immediacy عند هيوم، كانت صياغاته صدى فى الواقع لكتاب ألكسندر بوب

(٥) Pope, *Essay on Criticism*, II (on those "Monsters", the irreligious "Criticks" of the Restoration); Bayle, s.v. "Archelaus" s. v. "Catius"; Voltaire, *Oeuvres*, VIII.

(٦) كان راينارت كوزليك Reinhart Koselleck رائد هذه الطريقة فى التحليل التى تؤكد على دور النقد فـــى خلق "مجال شعبى" للخطاب السياسى فى كتابه **النقد والأزمة** *Critique and Crisis* (١٩٥٩)، كما كـــان يورجن هابرماس Jurgen Habermas رائدها أيضا فى كتابه **التحول البنيوى للمجال العام** (١٩٦٢) *The Structural Transformation of the Public Sphere*

مقالة فى النقد (١٧١١)؛ إذ إن بوب أورد نموذجه الأساسى فى تلك عن المقالة [٧]. طوال القرن الثامن عشر كان النقاد "الحقيقيون" يرشدون الجمهور فى التعرف على "المبدعين"، على سبيل المثال فى تلك السلسلة من الصور الشخصية الهجائية المؤلفة من أجزاء للنقاد "المزيفين" بداية من السير تيموذى تيتل Sir Timothy Tittle عند أديسون ومرورًا بمارتينوس سكريبليروس Martinus Scriblerus حتى ديك مينم Dick Minim عند جونسون[٨]. كيف أصبحت مؤهلات الناقد سؤالا محوريا؟ تنوعت الإجابات على هذا السؤال – فى توازناتها المتنوعة بين الفراغ والعمل، الرفقة المهذبة والعداوة، معرفة ما يكفى والجهل بالكثير، الموهبة الطبيعية وما أسماه العصر "الثقافة" – كل ذلك يمكن أن يشكل تاريخا للنقد فى القرن الثامن عشر، أو على الأقل تاريخا للإجابة على السؤال: ما معنى أن يكون المرء ناقدا فى القرن الثامن عشر؟

صار السؤال عن كيفية كتابة تاريخ النقد ذاته مسألة حولها خلاف كبير، وكان نقد القرن الثامن عشر بمثابة أرض المعركة الأساسية لهذا الخلاف. بدأت التواريخ الأكاديمية التفصيلية للنقد فى الظهور فى أواخر القرن التاسع عشر، مع عصر الدوريات المتخصصة عندما صار النقد مسألة أكاديمية بالمعنى الحديث. ويقف وراء الجدل الحديث بطريقة بالغة التأثير كتاب جورج سانسبرى George Sainstbury بعنوان **تاريخ النقد والذوق الأدبى فى أوروبا** *History of Criticism and Literary Taste in Europe* (١٩٠٠ – ١٩٠٤)، تم اقتطاع مقتطفات منه وطبعها بعنوان تاريخ النقد الإنجليزى *History of English Criticism* (١٩١١). كان المؤلف وأتباعه (مثل ج.و.هـ. أدكنز J. W. H. Adkins) هم الذين سعى الكتاب الأقرب عهدا وأبرزهم رينيه ويليك René Wellek فى كتابيه **نشأة التاريخ الأدبى الإنجليزى** *Rise of English Literary History* (١٩٤١) **وتاريخ النقد**

(٧) Hume, *Works*; Cf. Pope, *Essay on Criticism*, II ("But where's the Man?").

(٨) Addison, *Tatler* (1710; Cf. Steele, *Guardian* (1713); Pope et al., *Memoirs of Martinus Scriblerus*; Johnson, *Idler* (1759).

ذهب جيمس باسكر James Basker منذ عهد قريب إلى أن توبياس سمولت Tobias Smollet هو الأصل الذى استمد منه جونسون شخصية ديك مينيم Dick Minim (Smollett, ch.2).

الحديث *History of Modern Criticism* (١٩٥٥ – ١٩٩٢) – سعى هؤلاء الكُتّاب لأن يحلوا محلهم (على الرغم من أن ويليك عند كتابة كتابه الثانى يئس من إمكان كتابة تاريخ للنقد)[٩]. ومنذ تلك المحاولات الأولى للتنقيح والمراجعة، دخل القرن الثامن عشر تماما فى بؤرة الجدل: عندما اقترح ر. س. كرين R.S. Crane أن يستبدل بتراث سانسبرى نوعًا من التاريخ أكثر كفاءة فى مقالة بعنوان **عن كتابة تاريخ النقد فى إنجلترا ١٦٥٠–١٨٠٠**. كتب بيتر هوندال Peter Hohendahl مقالا بعنوان **مقدمة فى تاريخ النقد الأدبى** تبدأ بسانسبرى وفهمنا للقرن الثامن عشر، واقترح رالف كون Ralph Cohen إعادة النظر فى تاريخ النقد فى مقالة بعنوان **بعض الأفكار عن قضايا التغير الأدبى١٧٥٠–١٨٠٠**. إن برامج إعادة صياغة تاريخ النقد الأدبى كثيرة للغاية، وتقدمت بطريقة جد سريعة لدرجة أنه فى هذه اللحظة، كما يلاحظ هوندال، "لا يوجد أكثر من مجرد بدايات لتاريخ تأسيس النقد"، الأمر الذى يوحى بأنه بالنسبة للعصر الحالى، لابد أن تشكل المجلدات التى اشترك العديد من الكتاب فى كتابتها من الموسوعة الحالية – تاريخ كمبريدج للنقد الأدبى – مجالا لصياغة تاريخ كاف جديد للنقد.

احتل النقد فى القرن الثامن عشر مكانا محوريا فى هذا الجدل ؛ لأن القضايا الأولى التى يجب على المؤرخ أن يواجهها، على حد تفسير كون، كانت قضايا الاستمرارية والتغير (الابتكار والتنويع)[١٠]، ولأن معايير التشكيل الرومانسى للتغير الأدبى باعتباره انقطاعًا ثوريًا، فى بيانات مثل مقدمة وردزورث لمجموعته **حكايات شعبية** *Lyrical Ballads* (١٨٠٠)، فى المعايير التى حكمت بوجه أوبآخر تاريخ النقد منذ ذلك الوقت حتى اليوم. واعتمدت طريقة كتابة النقد فى أى فترة، إلى حد كبير، على فهم المؤرخ لكيفية تطور النقد من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، بينما تم تأويل هذا التطور ذاته (وبالتالى القرن الثامن عشر الذى بدأ منه) وفقا لتفسير الرومانسية لطبيعتها الخاصة وأصولها.

---

(٩) تحسر ويليك فى مقالته **سقوط التاريخ الأدبى** (١٩٧٠) ناعيًا: "فشلت محاولات كتابة تاريخ تطورى. أنا نفسى فشلت فى كتابى **تاريخ النقد الحديث** فى أن أفسر خطة مقنعة للتطور.... كروتشه Croce وكير Ker على صواب. لا يوجد تقدم أو تطور أو تاريخ للفن".

(١٠) Cohen "Innovation and variation" and "Some Thoughts".

أولاً وقبل كل شيء، هناك القضية المتمثلة فى اتخاذ مصطلح "الأدب" (ومجموعة كبيرة من الألفاظ المرتبطة به) معناه الحديث، الأمر الذى يجعل سؤال ناقد القرن الثامن عشر عن إثبات هوية الذات مقنعا تماما، كما يجعل الاهتمام التاريخى بقضايا الاستمرارية والتغير ملحًا على نحو خاص. قلما نجد عبارة "النقد الأدبى" فى أية كتابة كتبت فى القرن الثامن عشر: وتوحى هذه العبارة من عدة زوايا بإعادة ترتيب المجالات المعرفية disciplines والمؤسسات التى بدأت لتوها. وظل مصطلح "الأدب" يعنى فى الأساس كما عرفه جونسون فى قاموسه (١٧٥٥): "المعرفة والمهارة فى الأدب" – أى سعة الاطلاع فى أى مجال كان، وأعيدت بالتدريج صياغة (وقصر) المفهوم على معناه الحديث أى "الفن" الأدبى أو الأدب "التخيلى" (الأدب بوصفه جماليًا فى هدفه وأثره فى الأساس: قصائد، روايات، مسرحيات)، أى أن عملية إعادة تعريف تحدث فى سياق إعادة تصورات أكبر لمثل هذه الفئات والمصطلحات مثل "الفن"، "العلم"، العلوم الإنسانية"، وهى قائمة لم تكتمل إلا فى القرن التاسع عشر. ومن هنا لم نسمع طوال القرن الثامن عشر حتى فى أخرياته عن أية "مؤسسة نصوص" أدبية معتمدة Literary canons أو أى نقد" أدبى محدد(١١).

أضف إلى ذلك أنه طوال معظم هذه الفترة ظل "الأدب" يحمل فى الأساس معنى نشطا يتمثل فى التعلم نتيجة القراءة، وفى المعارف البشرية المكتسبة يتم اكتسابها من خلال محاولة التثقف، كما كان معناه عندما أشار جونسون فى كتابه حياة ملتون(١٧٧٩) إلى والد الشاعر[ملتون] باعتباره رجلاً "ذا ملكة أكبر من الأدب العام"، أو كما كان معناه فى وقت لاحق

(١١) Patey, “The Canon”, and Gossman, “Literature”.
فى فرنسا فى بداية القرن الثامن عشر كانت الآداب الرفيعة Belles letters، كما عرفها ريشليه Richelet فى القاموس *Dictionnaire* عام ١٦٨٠، مازالت تعنى "معرفة الخطباء والشعراء والمؤرخين"، كان دلمبير d’Alembert من أوائل من اختزلوا هذا المصطلح عن وعى فى "الخطابة" و"الشعر"، بالرغم من أنه مازال يعرفه بأنه "معرفة" كل ذلك (*Éncyclopédie*, s.v. "Érudition").

مثل عام ١٨٤٠ في عنوان كتاب جون بذرام – John Petherham مقالات قصيرة عن تقدم الأدب الأنجلوسكسونى وحالته الراهنة فى إنجلترا *Sketches of the Progress and Present State of Anglo-Saxon Literature in England* حيث تعنى كلمة "الأدب" ما يمكننا أن نطلق عليه دراسة الأدب (بكل أصنافه). (فى بريطانيا كانت الصفة "أدبى" Literarg مقصورة على مناقشة حروف الأبجدية حتى منتصف القرن الثامن عشر، ولم تكتسب معنى أوسع إلا بعد منتصف القرن، كما هو معناها على سبيل المثال فى عنوان المجلة الأدبية *Literary Magazine* أو يونيفرسال رفيو[الدورية العامة لعروض الكتب] *Universal Review* تأسست عام ١٧٥٦، ولم تظهر الكلمة فى قاموس جونسون، على الرغم من أن جونسون بدأ فى استخدامها، وربما كان واحدا من أكبر مروجيها). أظهر باتريك بارندر Patrick Parrinder، كيف تشكل إعادة صياغة ما هو"أدبى" جزءًا من ذلك التحول الأكبر فى القرن الثامن عشر بحيث أصبح الأدب (فى سياق سوق جديدة للمؤلفين) "أعمال" الأدب ويكتسب "معناه المؤسسى السلبى، ليدل على مجموعة من الأعمال الموجودة بالفعل"، ويمكننا كذلك أن نرجع هذا التغير إلى تصور تلك الفترة للنقد باعتباره متمركزا على الاستجابة للذوق، وهنا نجد أن "الأدب" بمعناه السلبى "انعكاس لموقف المستهلك، وليس لموقف منتج الأدب" (مؤلفون *Authors*).

يدرك الباحثون أن المعايير الرومانسية حكمت تاريخ النقد فى القرن الثامن عشر، ولا يقتصر السبب على أننا لم نهتم بالمعانى المتغيرة للألفاظ (أو بأسباب مثل هذا التغير). فعلى مستوى أكبر بكثير، أدى قبول المذاهب الرومانسية فى الأدب والتغير باعتبارها مذاهب معيارية إلى إنتاج تأريخات غائية teleological histories للنقد تصاغ فى شكل قصص للظهور التدريجى للفئات والمؤسسات (الرومانسية) الحديثة (وهى فئات ومؤسسات تم إعاقتها أو عرقلتها بدرجة أو بأخرى فى نفس القرن قبل ذلك) – هذا القبول أنتج، على حد قول كليفورد سيسكن Clifford Siskin فى أطروحته تاريخية الخطاب الرومانسى *Historicity of Romantic Discourse*، تأريخات رومانسية للنقد، بداية من سانسبرى ومرورا بأعمال

إرنست كاسيرر Ernest Cassirer و م.هـ. أبرامز M. H. Abrams وحتى و.ج. بيت W. J. Bate وجيمس إنجل [١٢] James Engell. وعند المؤرخين الناطقين بالإنجليزية على وجه الخصوص، أفلتت الفئات الرومانسية من المساءلة، ولذلك واصلت ثنائيات مثل "الأصالة" و"المحاكاة"، أو حتى "العضوى " و"الآلى" تنظيم نصوص التأريخ، الأمر الذى أدى إلى إخفاء الاستمرارية والتغيرات المهمة عنا. وهكذا يفشل المؤرخون الذين يتصورون المحاكاة على نحو رومانسى بأنها مجرد فذلكة شكلية ونوعية – يفشلون فى إدراك أن المحاكاة الأوغسطية كانت طريقة من طرائق النقل الثقافى الذى اشتمل على تصحيح المحاكاة من داخلها: وبهذه الطريقة، كما يقول جوزيف تراب Joseph Trapp، يقوم الشعر بـ"إنتاج أصائل originals جديدة من خلال المحاكاة المفعمة بالحياة": وكما يفسر جوكور Jaucourt فى دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie*: "المحاكاة الجيدة إبداع متواصل"[١٣]. يبجل درايدن وبوب المحاكاة لأنهما يدركان فاعلية الأصالة فى الأدب والوضع الذى نطلق عليه اليوم اسم "التناص" intertextuality: أن محاكاة الطبيعة من خلال محاكاة أعمال هوميروس تتضمن انتقاء وإعادة دمج عناصر الأعمال السابقة، الأمر الذى يؤدى إلى تصحيح فهمنا للطبيعة وتنمية المحاكاة الأدبية، أى خلقها من جديد من خلال التغيير. ربما قال جونسون "لا يمكن لأحد أن يكون عظيما من خلال المحاكاة"، ولكنه فهم فى الوقت نفسه – كما فى ملاحظاته حول ستيرن Sterne – أنه لا يمكن لأحد أن يصير عظيمًا بدون المحاكاة[١٤].

بالمثل، تخفى نصوص التأريخ التى تقرأ التصورات الرومانسية للعضوى والآلى بالنظر للوراء إلى القرن الثامن عشر تخفى عنا الحقيقة الماثلة فى أن كتّاب القرن الثامن عشر يشبهون الأعمال الأدبية الناجحة بالكائنات الحية، إلا أن هذه النصوص تفعل ذلك فى سياق تصوراتها الخاصة للكائن العضوى Organism (وهى تصورات تسبق تلك التصورات التى تحكم تقوية وتسمية "علم الأحياء" فى حوالى عام ١٨٠٠). بالنسبة لمعظم كتاب القرن

(١٢) Robert Griffin's Critique of Romantic Constructions of the transition from "Classic" to "Romantic" in *Wordsworth's Pope.*

(١٣) Trapp, *Lectures*; *Éncyclopedie*, s.v. "Imitation". Weinbrot, "Emulation"; Weinsheimer, *Imitation*; and Morrison, *Mimetic Tradition*, chs. 12 – 13.

(١٤) *Rambler* 154 (1751); Boswell, *Life*, II.

الثامن عشر، كان الكائن العضوى أولاً وقبل كل شىء "نظامًا" System، و"بما أن كل نظام يتضمن التراتب" Subordination (على حد قول سوم جننز Soame Jenyns فى عبارته المفيدة)، فإن مستويات تنظيمه علاقتها ببعضها البعض وتوحدها مع بعضها البعض مثل علاقة الروح بالجسد: المستويات العليا عبارة عن الأسباب الشكلية للمستويات الدنيا، التى "تعبر" عنها المستويات الدنيا بدورها (كما يتم التعبير عن الأفكار من خلال ملامح الوجه على سبيل المثال). وكذلك الأمر فى العمل الأدبى الذى يصير تنظيمه هنا صورة أوغسطية للتراتب الأرسطى للدرس الأخلاقى والحبكة والشخصيات والعواطف واللغة – وهى الفئات التى تناولت أجيال النقاد من خلالها أعمالاً محددة (وهى تراتب منطقى بالمعنى الذى يتبادر إلى ذهن القراء، أى كل ما يعتقد الناقد أنه النظام الزمنى أو النفسى للتأليف). ويهيمن هذا النموذج للعمل الأدبى على النقاد بداية من هوبز Hobbes، الذى يتحدث فى "رده" على دفنانت Davenant (١٦٥٠) عن "الجسد والروح" فى القصيدة، حتى جيمس هاريس James Harris الذى كتب عام ١٧٥٢ . إن "كل عمل شرعى لابد أن يكون واحدًا، مثل النباتى أو الحيوانى، وحتى يكون واحدا مثلهما، لابد أن يكون كلاً، مكونًا من أجزاء، لا زيادة فيه ولا نقصان" (١٥).

فى العمل الأدبى بهذه الصورة – كما يتصوره بوب على سبيل المثال فى كتابه مقالة فى النقد، تعد القراءة حركة من المستويات الدنيا إلى المستويات العليا (وبالتالى تضم الأجزاء فى كل). فحتى تكون القراءة والعمل ناجحين لابد أن تكون العلاقات بين المستويات – أى علاقات الشكل بالمعنى – علاقات كافية للتعبير expression، وهو المصطلح الذى يستخدمه بوب وآخرون مرارا (ويرتبط فى الغالب الأعم بالشعرية اللاحقة). وحتى يتم التعبير لينتقل القارئ من الشكل إلى المعنى المقصود على أى مستوى فى العمل الأدبى، لابد أن تكون الخيارات الشكلية ملائمة وطبيعية. وكما يقول درايدن فى مقدمة ألبيون وألبانيوس *Albion and Albanius* (١٦٨٥): "لياقة الأفكار هى الخيال الذى ينبع من الموضوع بصورة طبيعية، ولياقة الكلمات هى إلباس تلك الأفكار بمثل هذه التعبيرات الملائمة لها بصورة

---

(١٥) Hobbes, "Answer"; Harris, *Inquiries*, II.

طبيعية، ومن هذين النوعين من اللياقة، إذا تم أداؤهما بصورة حصيفة، تتبع متعة الشعر" (المقالات، الجزء الثانى). وبهذه الطريقة – بالنسبة لهذا التصور التراتبى، الأوغسطى للعضوية الأدبية وما يترتب عليها من تفسير للتأويل – نجد أن أحد المعانى الأساسية لهذين المصطلحين الأدبيين النقديين اللذين خضعا لمناقشة مستفيضة فى القرن الثامن عشر وهما "الطبيعة" و"اللياقة" decorum – هذا المعنى هو القدرة على كفاءة التعبير. وبالطبع يقدم هذا النموذج مصادرة على المطلوب من وراء الأسئلة، وهى أسئلة مهمة حول علاقة التاريخ بالطبيعة البشرية وبالتالى بالتغيرات فى الاستجابة الأدبية، ولكن بالنسبة لأصحاب هذا النموذج كان "الأسلوب الطبيعى" أسلوبًا "ملائمًا لموضوعه"، وكانت "قواعد الفن" – التى تم تصورها على أنها صياغات للعلاقات الناجحة بين الوسيلة والغاية، والشكل والمعنى – تجسيدًا للحكم النقدى، فكلها محاولات لوصف علاقات الشكل بالمعنى، تلك العلاقات التى وجدها الحكم النقدى ذات قدرة تعبيرية وبالتالى ملائمة. وأخيرا بالنسبة لمؤرخى النقد المحدثين، يكشف فهم تلك المعايير للشكل والتأويل الأدبيين عن أن القرن الثامن عشر (ربما مثل كل الفترات) كانت لديه نظرياته الخاصة عن الوحدة "العضوية" التى كانت مختلفة عن الوحدة الرومانسية وإن لم تنقطع عنها تمامًا.

مازلنا فى حاجة إلى تاريخ يسعى لفهم النقد فى القرن الثامن عشر على ضوء معطياته الخاصة، ولكن لابد من الإقرار بالمثل أن كل التأريخ الحديث مكتوب من وجهة نظر المؤرخ واهتماماته، فكل تأريخ يعد فى أحد معانيه سلسلة نسب لكتّابه، أى تأريخا لأنفسنا. ومثل هذا التأمل يقدم لنا سببًا آخر فى أن القرن الثامن عشر يمثل أكبر موقع للصراع فى المحاولات الحديثة ؛ لإعادة صياغة تاريخ النقد. فمعظم المؤرخين وهم ينظرون للوراء من أفضلية مكاتبهم فى الكليات والجامعات، وجدوا أن نقد القرن الثامن عشر يحتل مكانة الحداثة فى سلسلة نسب المعاصرة Genealogy of Modernity، فهنا، كما نقرأ، يظهر النقد "الحديث" – النقد بمعناه "الجامعى"، "المتخصص"، "المهنى"، "المنهجي" أو"المستقل" الحديث. (وهكذا، إذا ضربنا مثالاً بسيطًا، نجد أن سكوت إلدج Scott Elledge يدرج فى مجموعة المقالات التى جمعها بعنوان **مقالات نقدية من القرن الثامن عشر** *Eighteenth-*

Century Critical Essays، مقالـــة محاضـــرات شـــعرية *Praelectiones Poeticae* (١٧١١ – ١٧١٩) لجوزيف تراب الذى يعده "شاعرا مملا وناقدا غير أصيل" لأنه كان أول أستاذ جامعى للشعر فى أكسفورد، أى "أول ناقد أكاديمى محترف". إلا أن المـــؤرخين الـــذين ينشدون – حسب قولهم – أصول الحداثة يختلفون: هل ظهر النقد "الحـــديث" فى أواخر القرن السابع عشر (مع عصر التنوير نفسه) أم أثناء القرن الثامن عشر (مع الترتيبـــات المؤســـسية الجديدة مثل التأليف authorship كمهنة يدفع لها أجر، والدوريات باعتبارها منـــابر للنقـــد، والمناصب الجامعية فى الميادين الأدبية)، أم بعد القرن الثامن عشر، ونتيجة للتطورات التـــى حدثت فيه مثل (ابتداع "علم الجمال" أو انهيار "المجال العام" فى القرن الثامن عشر للخطـــاب الاجتماعى بما فيه من خطاب نقدى)؟!

من المـــلاحظ أن التقـــاليد القومية المتنوعة أدت هنـــا إلى تعقـــيد مهمـــة المـــؤرخ، ولا يقتصر ذلك على مسائل ضبط التواريخ (نسب مختلفة من التغير فـــى بلـــدان مختلفـــة). فالتقاليد القومية تختلف اختلافًا أعمق من ذلك بكثير، فكما يجادل جولدسميث فى كتابه بحـــث فى الحالة الراهنة للمعرفة الرفيعة فـــى أوروبـــا *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* (١٧٥٩)، فى فصل بعنوان "المعرفـــة الرفيعـــة لإنجلتـــرا وفرنسا التى تفوق المقارنة": "إذا كان النقد لازمًا بأى حال من الأحـــوال لتطـــوير الاهتمـــام بالمعرفة، لابد أن تستمد قواعده من وسط الجماعة، ثم يتم تكييفها على روح الدولة ومزاجها التـــى يحاول النقد أن يهذبها" (الأعمال الكاملة، المجلد الأول). لقد خطونا أول خطوة فقط نحو، على سبيل المثال، فهم البواعث والآثار السياسية المختلفة لما كان فى بريطانيا القرن الثامن عـــشر خطابا لــــ "الذوق" الذى كان فى بريطانيا بمـــثابة رؤيـــة للمجتمع المـــدنى، ولما كـــان فـــى الدولة الألمانية "علم جمال" aesthetics ، وكان فيها بمثابة رؤية مختلفة تمامًا للدولة على حد قول هوارد كيجيل Howard Caygill فى كتابه **فن الحكم** *Art of Judgement*. فيما تبقى من هذه المقدمة سنفحص لحظتين من التحول فى تصورات النقد والناقد: الأولى فى السنوات الأولى من القرن الثامن عشر؛ حيث تنقلنا هذه السنوات من جون دنيس John Dennis إلى أديسون وبوب، والثانية فى السنوات التى تلت منتصف القـــرن، وهـــى فتـــرة جولدســـميث

وجونسون. وقع التحول فى الحالتين فى بريطانيا أولا، إلا أننا يمكننا أن نجد نظائر لهما فى فرنسا وألمانيا. فى التحول الأول، اختفى النقد الأقدم والأكثر تمركزا فى البلاط والأكثر عقلانية، وأفسح المجال – نتيجة لضغط نظرية جديدة حسية فى الذوق (طورها جوزيف أديسون والأب دوبو) – لبحث تجريبى ذى أساس أعرض، وهو بحث قام – نظرًا لأنه وصف الناقد من خلال "الذوق"، وهو إحساس موجود على وجه الإمكان عند الجميع – بتوسيع "جمهور" الأدب ليتجاوز مجالات الدراسة الأكاديمية والبلاط ليشمل ما أسماه أديسون فى مجلة سبكتاتر *Spectator* (عدد ٩٢) "الحضر" Town وأسماه دوبو فى كتابه **تأملات نقدية** *Réflexions Critiques* (١٧١٩) "جمهور الأرضى فى ردهة المسرح" Parterre. وفى التحول الثانى، تقلص "الجمهور" النقدى مرة أخرى، تحت ضغوط مثل التزايد المفاجئ فى المطبوعات الجديدة وما ترتب عليه من تمييز أكثر دقة وحدّة بين الأدب "الرفيع" والأدب "الوضيع"، وصارت مؤهلات الناقد مرة أخرى مقصورة بصرامة بمثل الطريقة القديمة، فكان على الناقد أن يكون مرة أخرى إما علامة أوعضوًا فى شبه أرستقراطية جديدة لـ "الذوق الرفيع".

– ب –

ما معنى أن يكون المرء ناقدًا فى القرن الثامن عشر؟ فى بريطانيا تم الترحيب بجون دنيس ترحيبًا كبيرًا فى العقد الأول من القرن باعتباره "أعظم ناقد فى ذلك العصر" على حد قول جيلز يعقوب Giles Jacob، وفى كتاب مجهول المؤلف نشر عام ١٧٠٤ بعنوان اختبار المهارة *The Tryal of Skill* أطلق عليه لقب "الناقد" والتصق به اللقب. ولكن دنيس، مثل معظم كتاب عصره، اهتم بمجال واسع من الموضوعات والأنواع الأدبية، فكتب كتيبات وأطروحات عن أمور تاريخية وسياسية ودينية وبحرية، وكتب كذلك مسرحيات وقصائد وترجمات وأعمالا نقدية، إلا أنه لم يستطع أن يعيش على إيرادات ما ينشره، بل اعتمد فى كسب قوته على أنواع متكررة من الرعاية (رعاية مجموعة واسعة من الأفراد له، بداية من أنداده حتى زملائه الكتّاب)، وعلى وظيفة صغيرة براتب من غير عمل فى الجمرك (بما يساوى ٥٢ جنيهًا إسترلينيًا فى السنة). عام ١٧٠٢، قدم أول قائمة فى القرن الثامن عشر

لمؤهلات الناقد، فى خطاب إلى جورج جرانفيل George Granville ، ونشر بعنوان تفسير كبير للذوق فى الشعر، وأسباب انحطاطه.

> أعتقد يا سيد أن ذلك لا يمكن الشك فيه؛ فللحكم على أى نوع من الكتابة، لابد حضور هذه المواهب بدرجة أو بأخرى، حيث إنها ضرورية لهذه الكتابة.. والآن هناك ثلاثة أمور لا غنى عنها للنجاح فى الشعر: ١- المواهب العظيمة. ٢ – التعليم الغزير. ٣ – التطبيق المستحق.. ولكن اليوم كما أن المواهب والتعليم والتطبيق جميعها ضرورى للنجاح فى كتابة الشعر، فهى لازمة بدرجة أو بأخرى لتكوين حكم سليم عليه (الأعمال الكاملة، الجزء الأول).

نلاحظ أولاً أن الناقد كما يصفه دنيس ليس من الضرورى أن يكون كاتبًا. وكما أوضح أحد أعدائه، كان دنيس معتادا على تنقيح حججه بأن يطورها شفاهيًا، "على رأس مائدة أحد النوادى" – أى تجمع فى مقهى مثل ذلك التجمع الذى ذكره ديفيد فوردايس David Fordyce عندما كتب عام ١٧٤٥: "نحن نسبق كل الأمم، ونهرع إلى النوادى والحفلات والجمعيات"[١٦]. كما شكى بوب فى مقالة فى النقد من تلك الجحافل الوليدة من النقاد الذين يزعجون الشاعر الحديث، قلما كان يفكر فى النقاد الذين كانوا يمارسون النقد كتابة: فإرشاداته الخاصة بفعل النقد لا توحى بالتواصل الكتابى، بل التواصل الشفهى، سواء أكان ذلك فى المقاعد الرخيصة فى قاعة المسرح Pit (جمهور الأرضى) أم فى المقاهى أم فى اللقاءات الاجتماعية رفيعة الشأن. علاوة على أن العديد من أعمال دنيس النقدية، رغم كونها مكتوبة، كانت فى الأصل رسائل إلى أحد أصدقائه – إلى هنرى كرومويل Henry Cromwell ("عن البساطة فى تأليف الشعر")، إلى ماثيو برايور Matthew Prior (عن الهجّائين الرومان)، إلى وليم كونجريف William Congreve (عن بن جونسون، ورد عليه كونجريف بخطاب بعنوان "عن الفكاهة فى الملهاة") – وهى رسائل كتبت بغرض انتشارها فى نطاق ما، إلا أنها لم تكتب للطبع. (تشكل مجموعات مثل هذه الرسائل بعض أوائل الكتب النقدية فى القرن الثامن عشر مثل كتاب رسائل فى الإبداع والسياسة والأخلاق *Letters of Wit, Politicks*

---

(١٦) Dennis, *Works*, II. p. XXV; Fordyce, *Education*.

and Morality (١٧٠١) لهابل بوير Abel Boyer، وتقـدم لنـا نموذجـا لتحتـذى بـه المجموعات اللاحقة كما في مجلة سبكتاتر). يمكن للنقد أن يشق طريقه إلى المطبعة من خلال محاكاة أشكال الكلام الرفيع فى شكل حوار، كما فى العمل النقدى المستقل الوحيد لدرايدن عن الشعر المسرحى *Of Dramatic Poesy* (١٦٦٨)، وأول كتاب لدنيس "الناقد غير المتحيز" *The Impartial Critick* (١٦٩٣)؛ لذا كان النقد عام ١٧٠٠ عبارة عن فعل اجتمـاعى، وفرعا مما أسماه العصر "محادثة راقية" Polite Conversation، وظل هكذا إلى حد كبيـر حتى عصر جونسون.

كون النقاد مشاركين فى محادثة راقية جارية حتم عليهم علـى الأقـل أن يتظـاهروا بأشكال الخطاب الرفيع، مما جعلهم يرفضون "المنهج" بما يوحى به من طابع المدارس وطابع العقلانية الفرنسية، خاصة الزعم ضمناً بالمهارة الفنية الخاصة. فالناقد المثالى، مثل هـوراس Horace من وجهة نظر بوب، "يستميلنا، بدون المنهج، إلى المعنى" (مقالة فى النقد، القـسم الأول، البيت رقم ٦٥٤). ولذا يتخذ بوهور Bouhours موقعا مهذبا لما يدور فى كتابه **فـن النقد** *Art of Criticism* فى مـنزل ريفى، ويرتبـه لا بوصـفه "بحثًا"، بل بـ "الطريقـة الحرة السهلة" للحوار ("إلى القارئ"). وهكذا يتحقق مشروع مجلة سبكتاتر الخاص بـإخراج "الفلسفة من الأبراج العاجية والمكتبات، والمدارس والكليات، لـتقطن النـوادى والمنتـديات، بجانب جلسات الشاى والدردشة وفى المقاهى" (المشاهد، العدد ١٠، سـنة١٧١١) ويتحقـق مشروع شافتسبيرى Shaftesbury الخاص بتحرير الفلسفة من بين دفتى الكتـاب الـضخم المتخصص. أحيانًا يتكلف دنيس وحتى رايمر Rymer هذه الأوضاع المصطنعة، على الرغم من أن جيلاً لاحقًا أدرجهما فى الطائفة التى ينتقدها أديسون عندما يقول: "لا أعرف شيئا أكثر إثارة للملل من أعمال أولئك النقاد الذين يكتبون بطريقة وضعية متزمتة"[١٧]. ففى النقد مثلمـا

---

(١٧) Addison, *Spectator* 253 (1711)

يبدأ رايمر كتابه مآسى العصر الأخير (فى رسالة إلى فليتوود شبرد") (١٦٧٧): "وتعلم أننى غير مؤهـل لكتابة أطروحة، وليست لدى العبقرية الكافية لكتابة أى شىء على وجه الدقة" (الأعمال الكاملة). ومن بين الأعمال الحديثة التى تتناول التهذب فى هذه الفترة، انظر:

فى الشعر، يولد "التهذيب" أعمالا قصيرة، لا أعمالاً مطولة (فشلت خطة دنيس الطموحة لكتابة أطروحة نقدية عندما لم تجد إلا ٧٧ مشتركًا، وبالتالى تم اختصارها فى كتاب **أسس النقد فى الشعر** *The Grounds of Criticism in Poetry* (١٧٠٤). طوال معظم القرن الثامن عشر، كان لزامًا ألا تبدو الأبحاث أبحاثا؛ فمثلا عندما يرتب تراب Trapp كتابه محاضرات – قرئت كما يدلنا العنوان، "فى مدارس الفلسفة الطبيعية بأكسفورد" – على أنها محادثات فردية. ويعدنا تراب بأنه سيتجنب الآفة الأكاديمية المتمثلة فى الأبحاث المتعمقة الأطول: "ذلك لأن الإيجاز فى حد ذاته (إذا استخدمنا لغة المدرسيين) وعلى ضوء طبيعته الخاصة ليس عيبًا بأى حال من الأحوال، بل ميزة" (المقدمة)، وهكذا التحذلق ينكر التحذلق حتى عندما تكون العبارة فى حد ذاتها مشكوكًا فيها). بعد منتصف القرن الثامن عشر عندما صار الناقد المهذب مدرسًا وباحثًا، يعلن كيمز Kames فى بداية كتابه المنهجى الطويل **عناصر النقد** *Elements of Criticism* (١٧٦٢): "اختار المؤلف أن يبلّغ ما جمعه عن الموضوع بالصورة المبهجة الممتعة للنقد، متخيلا أن هذه الصورة ستكون أكثر إمتاعًا، وربما أقل تعليمًا، من البحث المسهب التام شديد التخصص" (الجزء الأول). ذلك لأنه بحلول منتصف القرن، كما يشكو جولدسميث فى كتابه **بحث فى الحالة الراهنة** *Enquiry* (بعد أن أثبت أن عشق النظام فى فرنسا أفسد الذوق)، قام الناقد بوصفه عالمًا بغزو حتى تلك الوسيلة التى علم أديسون من خلالها الأمة التهذيب، ألا وهى الدوريات:

> من يستخدم ضمير المتكلم الجمع بكل صيغة، ويستخدم كلمات مثل "أولاً" و"ثانيًا" باعتبارها منهجية، كما لو كان مقيدًا فى جلد بقرة ومغلقًا بمحابس من نحاس. ولو كانت هذه الدوريات الشهرية تافهة أو وقحة أو سخيفة، لالتمسنا له العذر، ولكن كون الناقد مملاً وجعجاعًا يمثل انتهاكا لحق الناس (الجزء الأول).

Pocock, *Virtue*; France, *Politeness*; Klein, *Shaftesbury and Politeness*; Staves, "Refinement"; and Woodman, *Politeness*.

وينتقدون بحرية ما كتبوه جيدًا" – للإيحاء (مثل دنيس") باستمرارية الدورين (فى كل من المعرفة المشتركة والحيز الاجتماعى المشترك بين المؤلف والقارئ المؤهل)، وكذلك للبعد عن الأعداء غير اللائقين بالمقام ويدعمان الحجة ضدهم، خاصة ذلك العدد المتزايد من النقاد الذين لا يمارسون النقد باعتبارهم خدمًا لربات الفنون، بل يُصدرون أحكامًا على الأعمال من عندياتهم(١٨). بالطبع لم يعط شعر دنيس له الحق فى الزعم بأن شعره حجة فى الشعر، حتى رغب فى ذلك. ولكن الأهم من ذلك أن ناقد دنيس حكم قبل كل شىء، أى إنسان متذوق مؤهل للحكم على الأعمال الأدبية من خلال قدرته الطبيعية ("الموهبة" parts) وتعليمه "الغزير". إن العضوية فى عالم الذوق، فى مجال التهذب، عضوية مفتوحة للجميع من ناحية المبدأ. ووفقًا لما يقوله هيوم، "المبادئ العامة للذوق متماثلة فى الطبيعة البشرية"، ومن هنا يقول بيرك Burke: "إن المعيار الحقيقى للفنون فى متناول كل إنسان"، ويقول بوهور إن "أوضع إنسان فى العالم يتأثر بتلك الجماليات مثل أى شخص آخر، بشرط أن يفهمها ويقدر أن يستمتع بها"(١٩).

لذلك كانت طبيعة النقد نفسها كما فهمها القرن الثامن عشر تضع الناقد وقضية مؤهلاته فى بؤرة الاهتمام. فالنقد – أى الاستجابة للذوق – هو القدرة على الحكم: عند ترجمة كتاب بوهور **طريقة التفكير الجيد فى أعمال الذهن** *Manière de bein Penser dans les ouvrages d'esprit* (١٦٨٧) إلى اللغة الإنجليزية، صار عنوانه **فن النقد** *The Art of Criticism* (١٧٠٥). النقد له معاييره ("القواعد")؛ فعالم الذوق ليس فوضى، سواء أكان ذلك فى نموذج دنيس الأكثر عقلانية أم فى نظرية شافتسبيرى فى الحس الداخلى أم فى محاولة بوب للتوفيق بين كل البدائل، إلا أن هذه المعايير تنبع من خلال الذوق نفسه، فكما يقول جولدسميث فى كتابه **بحث** *Enquiry*: "الذوق الإنجليزى، مثل الحرية الإنجليزية، لا ينبغى أن يتقيد إلا بالقوانين التى يضعها بنفسه"، بينما يرى دنيس أن 'ذهن [الإنسان] هو قانون نفسه" (الجزء الأول). يوضح الكُتّاب طوال القرن الثامن عشر أن هوميروس وأرسطو (أو أى ناقد يختاره المرء) أهل ثقة لأنهما يجسدان القواعد التى استوعباها، وليس العكس. فلو لم يمتع

(١٨) Dryden, *Essays*, I
(١٩) Hume, *Works*, III; Burke, *Enquiry*; Bouhours, *Art*.

هوميروس الكثيرين ولفترة طويلة، أو لم يقنن أرسطو الاستجابات المشتركة، لما احتل أى منهما تلك المكانة: فما قدماه لا يتمثل فى صياغة معينة للقواعد، بل فى الذوق نفسه. ومن هنا لا يمكن التيقن من طبيعة النقد إلا من خلال البحث فى هوية الناقد. ولذا لا يختتم بوب مقالة فى النقد بمبادئ مجردة، بل بـ "قواعد لإدارة آداب السلوك عند الناقد"، خاصة "شخصية الناقد الجيد". ولا يمكن إثبات صحة الأحكام المختلفة باللجوء إلى سلطة خارجية، بل وفقا لمتطلبات النقد الداخلية (متطلبات الذوق)، ولا يمكن أن يكون الناقد إلا "متقفًا" أو"مهذبًا" بدرجة أو بأخرى، "غير منحاز" أو"غير مغرض" بدرجة أو بأخرى (أى خاليًا من القيود الخارجية) أى متمشيا مع الذوق (أو التهذيب) ذاته بدرجة أو بأخرى. ومن هنا طرح نقاد أواخر القرن السابع عشر ونقاد القرن الثامن عشر سؤالا أكثر من أى وقت مضى، هل تحب ما ينبغى لنا أن نكون عليه؟ بمعنى آخر، هل نحن ما يجب أن نكون؟ هل نمتلك مؤهلات الناقد؟

أخيرًا كما تدل كل هذه الصياغات، ينبغى أن يكون الناقد سيدًا نبيلاً gentleman، وتتضح هذه النقطة عندما يبين دنيس ما يقصده بالمؤهل الثالث للناقد: "الإعمال المناسب" due Application: ليس عملاً من أى نوع، بل "فراغًا" و"رزانة"، أى أن الناقد بوصفه إنسانًا متذوقًا مهذبًا لابد أن "يكون ذهنه خاليًا من كل مهن الأعمال ومن العواطف المزعجة حقًا". إن كتاب **التفسير الكبير للذوق** *Large Account* – وهو مساهمة فى حركة الإصلاح التى اكتسحت إنجلترا فى السنوات المحيطة بعام ١٧٠٠- ينتهى بتفسير اجتماعى تاريخى لما يعتبره دنيس انحطاط الذوق منذ عصر استعادة الملكية، الأمر الذى يكشف بوضوح عن تصوره للناقد باعتباره جنتلمان لهذا الذوق ويقول إنه فى الأيام المزدهرة لـ "الملك تشارلز الثاني" "كان لدى جزء كبير من الجمهور ذلك الإعمال المناسب اللازم للحكم على الملهاة":

> أولاً وقبل كل شيء كان لديهم الفراغ الكافى ليعتنوا بها [الملهاة]؛ لأن ذلك العصر كان عصر المتعة، لا عصر العمل. وكانوا على درجة كافية من الرزانة لتلقى انطباعاتها؛ لأنهم يعيشون فى يسر ورخاء.. وكذلك تأثروا بسلطة أصحاب الذوق.

ولكن العصر الحالى عصر "سيادة السياسة والعمل" و"المصلحة" و"التحزب": "الأخوة الشباب، الذين ولدوا سادة" ما عادوا يترددون على المسرح – ذلك لأنهم "اضطروا للمكوث فى المنزل بسبب ضغط الضرائب"، بينما مقاعدهم فى المسرح احتلها "الأجانب" و"الناس [الذين لم يولدوا سادة] الذين جمعوا ثرواتهم فى الحرب الأخيرة" – وهم عامة غير متعلمين ولا "يتأثرون" بـ "السلطة" على نحو ملائم حتى الأشراف الذين بقوا فقدوا أوراق اعتمادهم النقدية: "الحاجة تدفعهم إلى الانخراط فى الوظائف، وهناك اليوم من السادة الذين يشتغلون فى وظائف عشرة أضعاف السادة الذين كانوا كذلك فى عهد الملك تشارلز".

لم يكن دنيس الوحيد الذى تصور الناقد باعتباره جنتلمان، وإن كانت بعض آرائه الاجتماعية بدت قديمة عام ١٧٠٢. تماثل كل أوصاف بدايات القرن الثامن عشر للناقد أوصاف الشاعر من جهة ومن ناحية أخرى تماثل تعريفات "الجنتلمان" – ووجد جون باريل John Barrel أن الكتاب نجحوا فى تعريف السيد النبيل فى أوائل العصر الأوغسطى (وكان ذلك ملائما تماما فى عصر التغير الاجتماعي)(٢٠). وهكذا نجد أن "الجنتلمان الرفيع" Fine الذى يصفه ستيل Steele فى مجلة جارديان *Guardian* (العدد ٣٤، سنة ١٧١٣) منحوت على غرار كل من الشاعر الحقيقى (الإنسان ذى "النفس الشاملة" الذى يصفه الكُتّاب بداية من درايدن حتى إملاك Imlac عند جونسون) وعلى غرار الناقد الحقيقى عند دنيس.

أعنى بعبارة الجنتلمان الرفيع ذلك الإنسان المؤهل تأهيلاً كاملاً لخدمة المجتمع وصلاحه كما هو مؤهل لتجميله وإمتاعه. عندما أتدبر التركيبة الذهنية الخاصة بالسيد النبيل، أفترض أنها محلاة بالمكانة الرفيعة للروح ورفعتها فى إطار حدود الطبيعة البشرية. وأضيف إلى ذلك الفهم الواضح، والعقل المتحرر من التحامل، والحكم الرصين، والمعرفة المتبحرة... وبالإضافة إلى الملكات الطبيعية التى يتميز بها الإنسان منذ مولده، لابد أن يقطع شوطاً طويلاً فى التعليم. وقبل أن يطل على العالم وينيره، ينبغى عليه أن يلتزم بكل أمور الدين وينشد الرشاد من خلال الفضائل الأخلاقية ويلم بكل الفنون الرفيعة والعلوم.

(٢٠) Barrell, *Literature*.

إن المعرفة المتبحرة للسيد النبيل تحـــرره مـــن الآراء المنحـــازة (يقـــول رينولـــدز Reynolds فى الجزء السابع من كتابه **أطروحات** *Discourses*: "كما يجرى العمل تحـــت تأثير الأفكار العامة، أو المنحازة، ينبغى علينا أن نعتبره فى الأســـاس أثرًا للـــذوق الجيد أو الذوق السيئ"). ويدرّس "الفنون الرفيعة والعلوم"، ولكنه، كما يلاحظ باريل، ليس فى حاجـــة لأن يمارسها بالضرورة. وبالطريقة نفسها، ليس الناقد فى حاجة (مثلما كان رجل البلاط فـــى عصر النهضة فى حاجة) لأن ينظم الشعر بنفسه: فكما يخبر تراب Trapp جمهـــوره فـــى الجامعة الذى يتكون من "السادة ذوى القريحة والميلاد النبيل والأخلاق الطيبـــة فـــى أفـــضل صورة"، إن رجل البلاط" الذى عينه أستاذا فى الجامعة" يعرف، من خلال الخبـــرة، أنـــه لا توجد لذة تعادل لذة قراءة الشعراء القدامى سوى لذة محاكاتهم. إنهم لـــسعداء أولئـــك الـــذين يستطيعون أن يمتلكوا ناصية الاثنين معًا. لكن اللذة الأولى لابد أن تكون شغل كل من يرغب فى امتلاك تذوق للآداب، أو الخلق المهذب". إن الذوق (فـــى التقليـــد التجريبـــى لبريطانيـــا وفرنسا) عبارة على ملكة تلقى Receptive Faculty (ويعرفه جولدسميث بأنه "القدرة على تلقى اللذة")، وعند ممارسة هذه الملكة لا يكون الإنسان المتـــذوق إلا مـــشاهدًا متـــأملاً (إذا استخدمنا المصطلح الذى فضله النقاد بداية من أديسون وشافتسبيرى حتـــى آدم ســـميث)، لا يكون منتجًا، بل مستهلكًا [٢١]، ولكن السيد النبيل، مثل سينسيناتوس [*] Cincinnatus، يتأهل بما يتعلمه من ممارسته للذوق – أى بآرائه المتبحرة غير المغرضة – ليترك مزرعته خلفـــه كى يخدم الفضيلة المدنية بصورة أكثر نشاطا، وذلك من خلال قيادته للشعب. وهكذا يمكـــن

---

(٢١) Goldsmith, *Works*, I

(*) هولوسيوس كونتيوس سينسيناتوس (٥١٩ – ٤٣٨ ق م): رومانى شهير كان يمتلك مزرعة، وعنـــدما كـــان يحرث الحقل فى مزرعته تم إبلاغه أن مجلس الشيوخ اختاره دكتاتورا (والدكتاتور فى روما القديمة هـــو شخص يتم تعيينه أثناء الأزمات ومنحه سلطة مطلقة حتى يقضى على الأزمات)، فترك أرضه فى حـــسرة وذهب إلى ميدان المعركة حيث قضى على حصار العدو لبلاده وعاد إلى روما منتصرًا، وبعد ١٦ يومًـــا من تعيينه فى منصبه تركه وعاد مرة أخرى إلى مزرعته، ثم تم استدعاؤه ثانية فى أزمة مماثلة، ولكنـــه بعد أن قضى على العدو استقال من منصبه، وعاد مرة أخرى إلى مزرعته. وهو مثال الفضيلة البـــسيطة. (المترجم).

للشاعر عند دنيس أن يخدم الدولة، بالرغم من أن هذه الفرصة ربما لا تأتى إلا من خلال الرعاية؛ لأنه كلما ترك الشاعر المُجِدّ الشعر جانبا من أجل أى عمل آخر، فشل فى النجاح فى هذا العمل.

عندما تقدم القرن وصار من الصعب الحفاظ على هذه المعادلات، أى عندما لم يعد الباحث والكاتب جزءًا من أى نظام رعاية أرستقراطية بل صار "متحديًا عامًّا" فى سوق الأدب كما يصفه جونسون فى مجلة رامبلر *Rambler* (العدد ٩٣، سنة ١٧٥١) – انزوت الثقة التامة التى تحدث بها دنيس فى هذا المجال. عندئذ سيقول جولدسميث: "لا أعتقد أن الكاتب عاجز عن القيام بمهام وظيفة سامية، بل أشير ضمنًا إلى أنه عندما يتم تعيينه أسقفًا أو رجل دولة، لن يمتعنا ككاتب كما كان يمتعنا من قبل"، ويضيف إلى أن "هناك تحاملاً يتقاسمه الجميع بأن الأدباء لا يصلحون لشىء سوى كتابة الكتب"[٢٢]. ولكن إذا ما ظلت المعادلات، يستطيع الناقد أن يؤدى الوظائف نفسها فى المجتمع المدنى التى يقوم بها السيد النبيل المؤهل جيدا الذى يقود هذا المجتمع. يمكن تصور أن الفن والنقد فى هيكلة على غرار الدولة (حيث إن "نادى المشاهد" عند أديسون يشجع على المناقشة بين ممثلى كل المصالح المتعلقة بحقوق المواطنة)، كما يمكن فهم تجربة الفن وتجربة النقد (كما فى مجلة سبكتاتر) على أنها تعلّم قيم ذلك المجتمع. فالأدب والأخلاق والسياسة – إذا جاز لنا استخدام مصطلحات عنوان كتاب هابيل بوير Abel Boyer – ستشكل مجالاً مهذبًا متواصلاً منفردًا؛ حيث يمكن للناقد وكذلك الشاعر أن يتجولا فيه بحرية، أى أرضية مشتركة تمكن كليهما أن يلح على أن نشاطه يخدم الدولة مباشرة مما لم يعد ممكنًا منذ القرن الثامن عشر.

إن هذه الرؤية لدور الناقد فى المجتمع المدنى هى التى يطرحها تيرى إيجلتون Terry Eagleton فى بداية كتابه **وظيفة النقد** *The Function of Criticism*، معبرًا عن اكتشاف من أهم الاكتشافات المعادة لمؤرخى النقد المحدثين: "ولد النقد الأوروبى الحديث من الصراع ضد الدولة المطلقة". ويشرح بيتر هوندال ذلك: فى الشعر كما هو فى السياسة "يقوم [مثل هذا النقد] على فكرة تقييد قوة السلطة من خلال مفهوم القانون"، أى القوانين المتاحة لكل

(٢٢) Goldsmith, *Works*, I; L. A. de La Beaumelle, *Mes Pensées*, quoted in Goldsmith

المفسرين المؤهلين: "الذهن قانون نفسه". فى ذلك "المجال العام" الجديد المنحوت من الدولة المطلقة، يمكن لسادة الذوق أن يحكموا أنفسهم. وكما أن جمعيات الإصلاح الخلقى التى ظهرت فى إنجلترا بعد عام ١٦٨٨ تبدو لمؤرخها الحديث ددلى بالمان Dudley Bahlman "علامات على الحرية الإنجليزية" و"على انسحاب الحكومة من بعض مجالات الحياة المهمة مما سمح للأفراد والمنظمات بالقيام بالوظائف المقصورة، أو التى كانت مقصورة، على الحكومة" (الثورة الأخلاقية)، كان بإمكان جولدسميث أن يكتب فى كتابه بحث: "يمكن اعتبار المؤلف بديلاً رحيمًا للسلطة التشريعية"(٢٣).

إن الناقد عند دنيس لم يجسد بعد تلك الرؤية الأديسونية [نسبة إلى أديسون] تجسيدًا كاملا. فبحلول عام ١٧١٠ – بعد سنوات قلائل من زيوع صيته، بدا جون دنيس قديما على نحو ميئوس منه، كرجل ينتمى إلى تسعينيات القرن السابع عشر، لا من العصر الجديد. ولم يرجع ذلك إلى أى اختلاف جوهرى نشب بينه وبين جيل أديسون وستيل حول أمور مثل تقييم أعمال معينة أو الحاجة إلى إصلاح ديانة إنجلترا أو أخلاقها، إلا أنه للسبب نفسه يدخل فى كتاب بوب ***مقالة فى النقد*** فى زى شخصية أبيوس Appius: فدنيس يبدو حينئذ غير مهذب، وبالرغم من أنه رفض المنهج، فإن جيلاً جديدًا وجده شديد المنهجية، وعلى الرغم من أنه سعى، مثل بوب وأديسون وستيل، لإنقاذ اسم "الناقد" من سمعته السيئة المتمثلة فى الرقابة المماحكة، فإنه يبدو رقيبا مماحكا. فلقد فشل دنيس فى مسايرة تقدم التهذيب، وفى السياق الجديد اتخذت أصغر مواقفه النقدية معنًى اجتماعيًا وسياسيًا جديدًا، فوراء هذه المواقف تكمن آراؤه القديمة فى التجارة والدولة.

أضاف الجيل الجديد إلى قائمته لمؤهلات الناقد وصفًا جديدًا للناقد باعتباره "رفيقًا" و"صديقا" (لا للشعراء فحسب بل وكذلك للقراء). يقول ستيل فى مجلة *تاتلر Tatler* (العدد

---

(٢٣) فى ظل ظروف الرقابة الأكثر صرامة فى ألمانيا، كتب شيلر فى مقاله عن المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية Die Schaubühne als eine moralische Anstalt (١٧٨٤): "تبدأ سلطة المسرح القانونية عندما ينتهى مجال القانون العلمانى" (*Werke*, ٧).

٢٩، سنة ١٧٠٩) إن الناقد الفاشل "لا يكون رفيقًا أبدًا، بل رقيبًا دومًا". ويقول بوب في كتابه **مقالة فى النقد:**

لا يكفـــى أن يلتقـــى الـــذوق والحكـــم والمعرفـــة،
فى كل ما تتحدث به، دع الحقيقة والصـــدق يلمعـــان:
حتى يمكن للجميع أن يسلموا بكل ما هو مستحق لمعناك،
بـــل وينشـــدون أيضـــًا صداقتـــك

(القسم الثانى، الأبيات ٥٦٢ – ٥٦٦)

يمسك جولدسميث بالمؤهل الجديد إمساكًا كاملاً فى هامش من هوامش المقالات التـــى تم تجميعها حديثًا من الذواقة، بقلم السيد تاون الناقد والرقيب العام *The Connoisseur. By Mr Town Critic and Censor General*: "يمكن أن يلقب هذا الكاتب بصديق المجتمع، بأجمل معانى هذا المصطلح؛ ذلك لأنه يتكلم ببساطة الرفيق المرح، ولا يملى كلامه، مثلمـــا فعل الكتاب الآخرون من هذه الطبقة، بنبرة العلو المصطنع للمؤلف": فهو"هجّاء بكل معـــانى الكلمة، إلا أنه طيب بكل معانى الكلمة أيضًا" (الجزء الأول). إن الناقد بوصفه رفيقًـــا مهـــذبًا وصـــديقًا يشتغل فيما أسماه أديسون وستيل غـــالبًا "تجارة" المحادثة، لا المحادثة مـــن فـــوق الجماعة الاجتماعية التى يسعى لإرشادها، بل من داخل هذه الجماعة نفسها (وذلـــك تطبيـــق آخر لمبدأ المحاكاة باعتبارها تصحيحًا من الداخل). وإذا قصد التعليم، فإنه يقوم بذلك، كمـــا يفعل الناقد عند بوب، بأن يتظاهر بأنه يذكر الجمهور بما يعرفه بالفعل:

ينبغـــى عليـــك أن تعلّم البشر كما لو كنت لا تعلّمهم ،
وأن تقدم الأشياء المجهولة كما لو كانت أشياء منسية

(القسم الثانى، البيتان ٥٧٥ – ٢٧٦)

الناقد هنا هاوٍ يتحدث إلى هواة مثله، ولذا لا ينبغى عليه أن يدعى مهارة فنية خاصة، بل يدعى التربية الحسنة (حيث يقول توماس ريد Thomas Reid إنه "فى الأمور المتعلقـــة

بالسلوك البشرى، يعتبر الذوق الجيد والتربية الحسنة شيئًا واحدًا")، وبما أن سلطته تنبع من القيم المشتركة للجماعة التى ينتمى إليها، فإن موقفه البلاغى، حتى عند كتابة عمل مثل عناصر النقد، هو موقف التضامن والإجماع: "لا يزعم المؤلف فضلا لأدائه سوى فضل توضيح (مبادئه)، ربما بصورة أكثر تميزا مما أتيح قبله". وحتى جيمس هاريس Harris، رغم صلابته المعهودة، تمكن من الإمساك بقدر من هذا الموقف: " النقاد فى الواقع نوع من أركان التشريفات فى بلاط الأدب(إذا جاز لى أن أستخدم هذه الاستعارة)، فبمساعدتهم نتعرف على أول صحبة وأفضلها"(٢٤).

يبدو أن الناقد عند دنيس يتخذ هذه المواقف المهذبة؛ فمثلاً يخاطب جرانفيل فى كتابه **تفسير كبير للذوق**: "يسعدنى أن أوجه لسيد نبيل، سيد ليس فى حاجة إلا أن يتم تذكيره بذلك، سيد على دراية تامة بهوراس وبوالو"، ولكنه يواصل الثناء، مفسرا أن قارئ مثل جرانفيل يدرك أن الكتاب المحدثين ينبغى عليهم، مثل الكُتَّاب الأقدمين، أن يخاطبوا "القلة العارفة" فقط، تلك القلة التى "ستؤثر" "سلطتها" الثقافية فى النهاية على "الكثرة"، "قلة هم المؤهلون للحكم على الشعر الأعظم، ولكن الأعمال التى تمتع أفضل حكم ستمتع الكل فى النهاية" (فى غضون ذلك، "يسخر [بوالو وهوراس] من ذوق السوقة"، بمن فيهم السوقة ذوو"المكانة"). إن الناقد عند دنيس لا يتحدث من داخل أولئك الذين ينوى إرشادهم، بل من فوقهم. ويكتب دنيس إلى إيرل مالجريف Earl of Mulgrave فى إهداء كتابه **ترقية الشعر الحديث وإصلاحه** *Advancement and Reformation of Modern* Poetry (١٧٠١):

قد أخسر تلك القضية النبيلة إذا وجهت كلامى للقارئ بوجه عام، وسيعتبرنى كل فطن مثل المحامى الذى يقوم، أثناء مرافعته الوقورة، بمخاطبة الجمهور الذى لا يدرى عن قضيته شيئًا يذكر، وليست لديه سلطة للحكم فيها، بدلاً من أن يخاطب القاضى المهيب الذى لديه معرفة تامة بقضيته ولديه السلطة السيادية للبت فيها (الجزء الأول).

---

(٢٤) Reid, *Lectures*; Kames, *Elements*, I; Harris, *Inquiries*, I.

تلعب التعليقات التى ترد فى ثنايا مقدمات الكتب مثل هذا التعليق دورًا أكبر من مجرد الاستعانة بالرعاة فى المعركة النقدية؛ فهى تبرز أن النقد فى حد ذاته شكل من أشكال المعركة. ومواقف الناقد المهذبة لا تتخذ معنى إلا فى إطار هيكل "السلطة"، وهو هيكل قادر على ضمان أن آراء "أفضل الحكام" [مفرد حكم] ستحدث "تأثيرها" الملائم. والحالة الوحيدة التى تصور دنيس أنها قادرة على تقديم مثل هذا الضمان هى تلك التى يتم فيها الحفاظ على السلطة بشكل متطابق فى مجال الذوق وفى الدولة. ومن هنا نجد أن مجال الذوق ليس مجالا جمهوريا، بل هو أرستقراطية، أى تراتبية يحكمها ذوق عاهلها حكما مثاليا (ينتهى كتاب تفسير كبير للذوق بالاحتفاء بالذوق الفائق للملك تشالز الثانى). ينبغى على الكُتّاب المحدثين أن يقلدوا هوراس Horace وبوالو اللذين "وجها ما كتباه إلى القلة العارفة، ولم يطربهما استحسان البقية لهما أو يحزنهما لومها " – أى ينبغى عليهم أن يشاركوا فى نظام رعاية أرستقراطية "متحرر من كل مشاغل العمل" التى لا يمكنها إلا أن تفسد الذوق والدولة وفقًا للنموذج المألوف. وأخيرًا عندما يفشل العقل الفائق والتجسيدات التراتبية للذوق، فهناك القوة دائمًا : يبدأ كتاب **أسس النقد فى الشعر** *The Grounds of Criticism in Poetry* بالسعى إلى "طريقة ناجحة للتوفيق بين الناس والمرحلة المنظّمة" (الجزء الأول).

لا يتحدث أديسون وستيل وبوب الشاب بمثل هذه الطريقة؛ لأن تصورهم للتهذب والذوق، وبالتالى للناقد نشأت فى إطار تصور جديد للمجتمع المدنى وبالتالى للذوق، وتتخذ معناها من هذا التصور، وهو تصور يقوم إلى حد كبير على إعادة النظر فى الطبيعة ودور "التجارة". تتبع أ.و. هيرشمان A. O. Hirschman وآخرون تحولاً من تصور القرن السابع عشر كما أسماه كولبر Colbert وجوزيا تشايلد Josiah Child "المعركة الدائمة" و"نوع من الحرب" – على الترتيب – إلى التجارة الرقيقة doux commerce فى القرن الثامن عشر، أى نظام مقايضة فيه – على حد قول وليم روبرتسون William Robertson فى كتابه **رؤية لتقدم المجتمع فى أوروبا** *View of the Progress of Society in Europe* (١٧٦٩) – "التجارة.. ترقق وتهذب أخلاق البشر". لقد صنعتنا يد العناية الإلهية بطريقة تمكن

التجارة أن تتصالح مع الفضيلة، بل وتكون دافعًا للفضيلة، بعيدًا عن سلطات الدولة (حتى بتقليص هذه السلطات)(٢٥). فى إطار هذا التصور الجديد للتجارة، لا باعتبارها عواطف مزعجة" كما كانت عند دنيس، بل باعتبارها موقع "العاطفة الهادئة" الطيبة كما عند هاتشسون Hutscheson، استطاع القرن الثامن عشر فى بداياته أن يفسر القوة التشكيلية لـ "المحادثة المهذبة" وللناقد باعتباره "صديقًا" كما ينبغى أن يكون الصديق" (٢٦). كان شافتسبيرى من أول المناصرين لهذه الأفكار فى إنجلترا وأكثرهم تأثيرًا، حيث يقدم فى كتابه **الخواص** *Characteristicks* (١٧٠٥ – ١٧١١) التبادل الحر – "الحرية" – على أنها "محور وأساس" التقدم الجماعى، "الحرية فكرًا وعملاً" باعتبارها آلية التنظيم الذاتى الصحى فى الفنون وفى الدولة:

عندما تحول الروح الحرة لأمة من الأمم نفسها بهذه الطريقة، تتشكل الأحكام، ويظهر النقاد، ويتحسن الجمهور سمعًا ونظرًا، ويسود الذوق السليم ويشق طريقه. لا شىء أكثر تحسينًا وطبيعة وتوافقًا مع الفنون الجميلة من الحرية المسيطرة والروح العالية لشعب من الشعوب؛ حيث إن هذه الحرية تجعلهم، نتيجة لتعودهم على البت فى أعلى الأمور بأنفسهم، يحكمون فى الأمور الأخرى بحرية، وينخرطون انخراطًا تامًا فى طباع البشر والأخلاق، وكذلك فى طباع منتجات أو أعمال البشر فى الفن والعلم (٢٧).

لا يتمثل ما يخدم الذوق والدولة فى العلاقات الثابتة للسلطة -"الرزانة" عند دنيس - بل فى التواترات الاجتماعية التى يتم جعلها سلمية وإنتاجية من خلال آليات التجارة، ولذلك يبدأ شافتسبيرى (ويطور الكُتّاب اللاحقون أمثال طومسون Thomson وأكنسايد Akenside) ناقدا ذا رعاية أرستقراطية – وليس هذا الناقد ناقد رعاية موضوعة فى المكان الخطأ أو يُساء استخدامها – بل رعاية المؤسسة نفسها(٢٨).

---

(٢٥) Hirschman, *Passions*, and Pocock, *Virtue*.
(٢٦) Hutcheson, *Works*, V.
(٢٧) Shaftesbury, *Letters*, *Second Characters*.
(٢٨) Meehan, *Liberty*.

ولكن بالطبع لا يشمل "المجال العام" عند شافتسبيرى (وأديسون) الدولة بأكملها، كما هو الحال فى "المجال العام" عند دنيس. فالذوق ليس جمهورية، ففى صورته الإنجليزية، يبدو سيد الذوق دومًا حاملاً طابع عام ١٦٨٨. "الذوق الإنجليزى، مثل الحرية الإنجليزية، لا ينبغى له أن يتقيد إلا بالقوانين التى يصنعها بنفسه"، ولكن – كما جادل جون كانون John Cannon – يمكن أن يكون "تأكيد الطبيعة الحرة والمنفتحة للمجتمع الإنجليزى" عند الممارسة بمثابة "طريقة من أقدر الطرائق التى دعمت بها الأرستقراطية موقعها المتميز" (القرن الأرستقراطى *Aristocratic Century*، المقدمة). (حتى مجتمعات الإصلاح اعتمدت على نظام من قضاة الصلح والواشين والمبررات الفارغة). يظل التحرير فى مجال الذوق محدودًا، على الرغم من أن رؤية جديدة للمجتمع المدنى تجيز له أن يتم توسيعه. هناك قلة فقط من المنظرين يسمحون للنساء بالحق فى التصويت فى الانتخابات(٢٩). وكما يقول كيمز Kames فى كتابه عناصر النقد بعد أن جادل فى البداية مثل هيوم بأن الذوق "يضرب بجذوره فى الطبيعة البشرية، وتحكمه مبادئ يشترك فيها كل البشر".

أولئك الذين يعتمدون فى كسب قوتهم على العمل البدنى مجردون تمامًا من الذوق، من ذلك الذوق الذى يمكن أن يكون مفيدًا فى الفنون الجميلة. ويقيد ذلك الاعتبار الجزء الأعظم من البشر. وبالنسبة للجزء المتبقى، العديد منهم غير مؤهلين للتصويت فى الانتخابات نتيجة لذوقهم الفاسد. يجب أن يتم قصر الفطرة السليمة للبشر على تلك القلة التى لا تقع فى إطار هذه الإعفاءات.

يمكن أن يعتمد الذوق، مثل الدماثة، أكثر من أى وقت مضى على المقدرة والتعليم، لا على الميلاد، ولكن كما يتم التوضيح مرارًا، هناك بعض العناصر فى المجتمع هى الوحيدة القادرة على النظر تلك النظرة "غير المنحازة" للأشياء المحيطة بها (أو فى رؤية هيوم وجولدسميث القريبة من ذلك، هى الوحيدة القادرة على تعداد كل استخدامات هذه الأشياء).

---

(٢٩) Barrell, *Painting*.

يعبر كانط عن هذه الفكرة بطريقة رقيقة فى الجزء الثالث من كتابه "نقد الحكم" قائلاً: "عند إشباع الحاجة فقط، يمكننا أن نقرر من بين الكثرة عنده ذوق أو يفتقد للذوق"(٣٠).

– ج –

كان نقاد القرن الثامن عشر على وعى تام بأنهم عندما يكتبون التاريخ يتتبعون سلسلة نسبهم الخاصة. فى تلك الحركة العقلانية فى منتصف القرن الثامن عشر للتاريخ الأدبى التصحيحى التى تم فيها إعادة تصنيف "الفردوس المفقود" لملتون على أنها قصيدة ملحمية تنتمى لعصر النهضة، لا للعصر الأوغسطى (أى عمل ينتمى لعصر سابق وليس لعصر بوب ودرايدن)، وسعى الشعراء النقاد أمثال جراى والأخوان [جوزيف وتوماس] وارتون The Wartons لأن يتفقوا مع ما اعتبروه تقليدًا أدبيًا على المستوى المحلى و"العام"، إلا أنه متميز عن الفترة الدخيلة للممارسات المستوردة من فرنسا(٣١). فى القائمة التاريخية لأهل الثقة السابقين التى ينتهى بها كتاب مقالة فى النقد (بما فى ذيلها من أساتذة بوب وأصدقائه، وأخيرًا بوب ذاته) يفسر بوب نفسه ويبررها – أى يقدم مؤهلاته الخاصة به كناقد. (وصورة معدلة من هذا الإجراء ستحكم الفصول الأولى لكتاب كولردج "سيرة أدبية" *Biographia Literaria*). ولكن عندما ينظر باحثو القرن العشرين إلى القرن الثامن عشر وتأريخاته للنقد، غالبًا ما يتغاضون عن مثل هذه التعريفات بالذات، فالباحث لا يعترف بوجود تأريخات النقد المدمجة فى أنواع كتابية أخرى أو التى لا تقدم نفسها فى إطار بحثى. ومن هنا نسمع كثيرًا أن نقد القرن الثامن عشر لم يكتب تاريخا خاصا به: لم يترك لنا أى ناقد أوغسطى كتابًا عن الموضوع. (فكر الدكتور جونسون فى كتابة كتاب من هذا النوع، إلا أنه لم يكتبه قط). ربما كان تاريخ النقد الوحيد الذى تعترف العيون الحديثة به هو ما نجده فى كتاب جيمس هاريس عن **صعود النقد وتقدمه** *Upon the Rise and Progress of Criticism* (١٧٥٢)، الذى يعلن الجزء الأول منه عن نفسه باعتباره "بحثا فى صعود النقد والنقاد وأنواعهم المختلفة". إن وصف هاريس جدير بالاهتمام، لا باعتباره مجهودًا تاريخيًا فريدًا (وهو ليس

---

(٣٠) *Schriften*, V.

(٣١) Patey, "The canon", and Hurd, "On the Idea of a universal Poetry" in *Works*, II.

كذلك)، بل لما يظهره لنا عن التحول الذى حدث فى منتصف القرن للناقد الأوغسطى من السيد النبيل المهذب ونكوصه إلى دور المدرس والعالم، وقدر من التناقضات التى جلبها هذا التحول فى طياته.

يحدد هاريس الأرض التى يقف عليها هو نفسه بأن يميز بين الأدوار التى كانت متساوية فى القرن السابق، بأن عرّف نفسه بأنه ليس ناقدًا، بل فقيها لغويًا: "ومن هنا ينبغى أن يتضح أن طبيعة فقه اللغة أكثر شمولاً، وأنه لا يشتمل على أوصاف النقد والنقاد فحسب، بل وكذلك على كل شيء يرتبط بالآداب، سواء أكانت تأملية أم تاريخية" (أبحاث *Inquiries*) وموقفه هنا مختلف عن موقف هوبز قبل قرن من الزمان، الذى قام فى "رده" على دافانت Davenant بتمييز "الناقد"، حكم الأعمال المفردة، عن "الفيلسوف" الذى يمكنه وضعه من تحليل "طبيعة واختلافات الشعر" بوجه عام. صارت "اهتمامات" هوبز "الفلسفية" جزءًا وطيدًا من النقد نفسه. ولكن بدلا من أن يدرج هاريس النقد فى "فقه اللغة" الأكبر، عرف نفسه بأنه عالم، وليس سيدًا نبيلاً ناقدًا على غرار أديسون، وبأنه شخص قادر على الوقوف خارج نشاط النقد كى يستقصى تاريخه(٣٢).

وعندما يعدل هاريس وصف بيكون فى كتابه **تقدم المعرفة** *The Advancement of Learning* يقسم النقد إلى ثلاثة أنواع مرتبة حسب ظهورها: "النقد الفلسفى"، و"النقد التاريخى" والنقد "التصحيحى" Corrective. فى البداية، لم يكن هناك إلا مؤلفون، وتولد أول وأعم نوع من النقد من العملية الاجتماعية للإلقاء والاستجابة: "لذلك نجد هنا صعود النقد وأصله الذى كان فى بدايته بحثًا فلسفيًا عميقًا فى القوانين الأولية للكتابة الجيدة وعناصرها [ما يطلق عليها هاريس فى موضوع آخر اسم "القواعد"]، ما دام يمكن تجميعها من الأداء الأكثر استحسانًا". وهذا النقد نقد فلسفى لأنه يبحث فى الأسباب: "قادهم ذلك فى الحال إلى أغرب الموضوعات، أى طبيعة الإنسان بوجه عام: الطبائع المختلفة للبشر... وعقلهم وعواطفهم".

---

(٣٢) عام ١٧٧٦، جعل جورج كامبل George Campbell أيضًا " النقد فرعًا من فروع "فقه اللغة"، الذى يعرفه بأنه يشتمل على "التاريخ المدنى والكنسى والأدبى، والنحو، واللغات، والفقه والنقد" (*Rhetoric*) وبالنسبة لمصير "فقه اللغة" فى العقود التالية، انظر Barrow, *Philology*.

ولد النقد مع البلاغة، ولكن هاريس يقصد بذلك شيئًا أكبر من مجرد الدلالة البسيطة لهذه المقولة، ذلك لأنه ينتقل إلى انتقاد معظم النقاد الفلسفيين القدامى لاهتمامهم المفرط بالخطابة. فهاريس يعتقد على الرغم من كل أولئك الكتاب بداية من توماس بلاكول Thomas Blackwell وجون "إستيمت" براون John ("Estimate") Brown حتى "المؤرخين الفلسفيين" الإسكتلنديين أن كل معرفة ولدت أصلاً فى الشعر، وأن العلوم العديدة انفصلت عن الشعر وعن بعضها البعض من خلال نوع من (ما أسماه ماندفيل Mandeville لأول مرة) تقسيم العمل. وكما قال بلاكول فى كتابه رسائل عن الأساطير *Letters on Mythology* (١٧٤٨): "الشعر والفلسفة والتشريع كانت فى الأصل مقترنة فى نفس الشخص، انفصلت بعد أجيال قليلة إلى ثلاث شخصيات مختلفة". ويتتبع هاريس سلسلة النسب حتى مولد النقد.

عندما ينتقل هاريس إلى إعداد قائمة بأساتذة النقد الفلسفى "المحدثين"، يستشهد بفيدا Vida وسكاليجر الأكبر Scaliger، ومن فرنسا رابان Rapin وبوالو ولوبوسو Bossu Le وبوهور Bouhours. ولا يمتد التراث الإنجليزى للوراء إلى أبعد من عصر استعادة الملكية (قبل تأثير النماذج الواردة من باقى أنحاء أوروبا): هنا يستشهد هاريس فقط بكتاب مالجريف **مقالة عن الشعر** (١٦٩٢)، وكتاب روسكومون Roscommon **مقالة عن الشعر المترجم** *Essay on Translated Verse* (١٦٨٤) وكتاب شافتسبيرى **نصيحة لمؤلف** *Advice to an Author* (١٧١٠)، وكتاب بوب **مقالة فى النقد**. (وأضاف لهذه القائمة فيما بعد كتاب رينولدز **أطروحات عن الفن** *Discourses on Art* الذى طبعت أول سبع أطروحات منها عام ١٧٧٨)، ليظهر "أن كل الفنون والآداب Liberal arts متوافقة فى مبادئها". تبدو قائمة هاريس متميزة نظرًا لما لم تذكره. ولا يظهر فيها كتاب بعد بوب، فلا يدرج فيها بيرك أو كيمز أو جونسون، ولكن هاريس يقصد بالنقد الفلسفى ما نسميه نحن اليوم النظرية الأدبية، وتقدم لنا قائمته قائمة بأسماء المؤسسين: وحذوفاته دليل على إحساسه بأنه بحلول عام ١٧١٠ تم تأسيس تقليد جديد فى النظرية النقدية فى إنجلترا لم يكن له الكتّاب اللاحقون إلا تنويعات على وتره.. ومثل بوب (الذى لا تشتمل قائمته على أى بريطانى قبل روسكومون)،

يحذف هاريس درايدن، ربما لأن الأنواع المدرج فيها نقد درايدن لا تخوله أن يبدو لهاريس منظّرًا: مات هاريس قبل أن يطلق جونسون على بوب فى حياة درايدن (١٧٧٩) لقب " أبو النقد الإنجليزى" (حياة الشعراء، الجزء الأول). وأخيرًا، مثل كل المؤرخين الأوغسطيين تقريبًا، حذف هاريس الأعمال المحلية المكتوبة قبل عام ١٦٦٠، وهى أعمال كان يعرفها جيدًا مثل "تمبر" Timber لبن جونسون و"فن الشعر الإنجليزى" *Arte of English Poesie* لبوتنام Puttenham؛ فهذه الأعمال تبدو لهاريس جزءًا من تراث مختلف، تراث غير "فلسفى"[٣٣].

يشتمل "النوع الثانى" من النقد عند هاريس، أى النقد التاريخى، (كما يشرح لنا هاريس فى كتابه عن **صعود النقد وتقدمه** الذى نشر بعد موته فى كتابه **أبحاث فلسفية** *Philosophical Inquiries* (١٧٨١) على "طائفة الإسكولائيين [المدرسيين] Scholiasts والشارحين والمفسرين". ظهرت هذه الأدوار حتى فى العصور القديمة نتيجة للزمن نفسه: أصبحت النصوص القديمة غامضة بالنسبة لنا بسبب تغير اللغة والعادات. ومن بين الأعمال الحديثة العظيمة التى يستشهد بها هاريس عن النقد التاريخى طبعة جون أبتون John Upton لأعمال سبنسر Spenser (١٧٥٨)، ومقالات أديسون فى مجلة سبكتاتر عن الفردوس المفقود (١٧١٢) وكتاب وارتون **مقالة عن عبقرية بوب وكتاباته** *Essay on the Genius and Writings of Pope* (نشر المجلد الأول منه عام ١٧٥٦). إن مثل هذه القائمة المتنوعة من الأعمال، ومكانتها كأمثلة على "النوع الثانى" من النقد، توحى بمبدأين أساسيين من مبادئ هاريس: أن الاهتمام بمؤلفين فرديين ونصوص فردية يحدث فى سياق تقليد فى نظرية النقد (تقليد فى النقد "الفلسفى")، وأنه فى سياق هذا التقليد يكون تأويل الأعمال المفردة وتقييمها مسألتين من مسائل التبحر فى العلم، أى فعلين من أفعال النقد "التاريخى". وينتقل هاريس إلى أن يدرج فى الطائفة نفسها أنواعًا أخرى من النقاد التاريخيين مثل "مصنفى المعاجم

---

(٣٣) قدم جورج داير George Dyer مناقشة معاصرة لمفهوم هاريس عن "النقد الفلسفى" فى *Poetics* .(1812), II

والقواميس" (خاصة جونسون) و"النحويين" و"كتاب الرسائل الفلسفية" و"كتاب فهارس المكتبات" (أعمال مثل عمل جونسون فى مكتبة هارليان Harleian Library) وكذلك المترجمين الذين يعد عملهم "نوعًا من التفسير". وينطلق هاريس من هذا الفرع الثانى الكبير من النقد ليتتبع سلسلة نسب النقد، مستشهدًا بأقاربه ومعلميه وأصدقائه بوصفها أمثلة حديثة على هذا النقد.

أما النقد "التصحيحى" فيقصد به هاريس ما نطلق عليه اليوم النقد النصى [تحقيق النصوص]، وأداته الأساسية "مقابلة النصوص" Collation، ويمكننا أن نطلق عليه أيضًا اسم النقد "الحجة" Authoritative Criticism (حيث يجعل المؤلفين فى متناولنا). ويتمثل عيبه فى "التخمين" Conjecture حيث ينغمس المحقق editor- ويستشهد هاريس هنا بتحقيق بنتلى Bentley لنصوص ملتون – فى "التجاوز المفرط" ولا يعيد المؤلف لنا إلى حالته الأصلية، بل يقدم لنا على نحو متفاخر "شهادة للمحقق وبراعته". وينتهى هذا التاريخ الكلى للنقد بمدح النقاد باعتبارهم حافظى المعرفة وناقلى الحكمة: "لولا مجهوداتهم الثاقبة والمتبحرة، لوقعنا فى خطر الانحطاط إلى عصر البلاهة". وهكذا يستمر المعنى القديم للنقد باعتباره تبحرًا فى العلم، على الرغم من أن كل النصوص المفردة التى يستشهد بها هاريس نصوص "أدبية" بالمعنى الأحدث للكلمة، إن نقد هاريس نقد "أدبى" إلى حد كبير فى الواقع وإن لم يكن بالاسم.

يتميز تأريخ هاريس بأنه يأخذ فى اعتباره معظم الاستخدامات التاريخية للمصطلح: النحو وتحقيق النصوص textual editing (ما أسماها القرن السابق "النحو" و"النقد" بلامبالاة)، الحكم على المؤلفين الأفراد والأعمال المفردة، النظرية النقدية. وبحلول عام ١٧٨١، ظهرت مؤسسة جديدة ومتنوعة للنقد، وصارت مألوفة لمؤرخيها بدرجة كافية لدرجة أنهم لم يجدوا صعوبة فى التعرف عليها، ومعرفة ماهيتها. لذلك لم يعد هاريس فى حاجة إلى تناول قضايا مثل العلاقة بين الناقد والشاعر أو مؤهلات الناقد؛ فالناقد عالم، ولكن هذه الثقة كان لها ثمنها: ليس تأريخ هاريس تأريخًا حقًّا. فيقر بأن أنواع النقد الثلاثة التى يصنفها

ظهرت فى العصور القديمة؛ فلقد حدث كل تاريخ النقد فى تلك العصور، ومنذ تلك العصور كانت أحداث هذا التاريخ مجرد هجرات قومية لتلك الفئات الأبدية. وهكذا نجد أن هاريس على يقين من أن تراث النقد الذى يصفه هو التراث النقدى الوحيد، التراث الحقيقى؛ لذلك لا يجد أية مشكلة فى استبعاد جونسون وبوتنام من صفوف النقاد الفلسفيين، يقين يضارع ثقته فى قائمة المؤلفات الموثوق بها لأعظم كُتّاب إنجلترا فى الصورة التى سلمها بها الناقد الفلسفى إلى الناقد التاريخى (يعد هاريس قائمة بـ "كتابنا الأساسيين": شكسبير، ملتون، كاولى، بوب"). وهذه حقائق أبدية، مثل هوية النقد نفسه. وبعد أن جاء النقد الفلسفى إلى إنجلترا اليوم وبعد أن حل قضايا جوهرية، بما فيها قضايا القيمة، يصير الناقد الممارس للنقد عالمًا تاريخيًّا. وهكذا ينفتح طريق النقد، كما سيتصوره هيردر Herder، باعتباره ذلك الفرع من التاريخ الذى يكشف المعنى الداخلى لأعمال معينة (النقد باعتباره تأويلاً)، وكذلك باعتباره ذلك التمييز الجديد الذى ابتدأه آخر القرن الثامن عشر بين القراءة النقدية ونوع آخر من القراءة، ذلك النوع الذى نسميه اليوم "التذوق" Appreciation (٣٤).

بمعنى آخر، هناك تناقض فى كيفية تحديد هاريس لموقع نفسه بالنسبة للتطورات التى يتتبعها. هل هو جزء من التكشف التدريجى للأحداث (كما سيتضح من سلسلة النسب عنده كناقد من النوع الثانى) أم هو فوق هذه الأحداث وخارجها ؟ هل هو فقيه لغوى أم ناقد (تاريخى)؟ مثل هذه المآزق الخاصة بالموقع المتميز الذى يمكن أن يحتله المؤرخ فى تلك الأنظمة المعقدة التى يعتبر هذا المؤرخ جزءًا منها – صارت هذه المآزق ملحة فى أواخر القرن الثامن عشر حيث صار المجتمع نفسه يتم فهمه على أنه كلٌّ شديد التعقيد لدرجة أن أى عنصر مفرد داخله (عنصر يشكله هذا الكل) لا يستطيع أن يستوعب هذا الكل(٣٥)، ولم يعد بإمكان السيد الجنتلمان أن ينظر نظرة مستقصية وغير منحازة للكل بحكم مكانته الاجتماعية، مكانة يفترض أنها تحرره من مثل هذا التشكل، كان أمل أواخر القرن الثامن عشر بأن مثل هذه النظرة يمكن أن تكون فى متناول العلامة، أى ما سيسميه القرن التالى "المثقف" (تميل

(٣٤) Hohendahl, *Institution*, Berghahn "Classicist to classical", and Patey, "The canon".
(٣٥) Barrell, *Literature.*

الدراسات الاستعراضية المتبحرة لأن تكون مطولة، ولذلك مالت الأعمال النقدية الكبرى فى أواخر القرن الثامن عشر إلى الطول أكثر من الأعمال النقدية الكبرى فى أوائله). ربما كان بعض دارسى المجتمع مثل آدم فرجسون Adam Ferguson وآدم سميث على وعى بأن هذا النقد الموجه للسيد النبيل يمكن أن يسرى على أنفسهم، أى أنهم، مثله، لم يعد بإمكانهم أن يدّعوا رؤية مستقلة، إلا أن معظمهم لم يقلقهم ذلك. وهاريس مثال نمطى هنا، و"يحل" مشكلة موقعه المتميز المتناقض – أو بالأحرى يتفاداه – بنفس النوع من الثقة الثقافية التى أمّنت ذوق السيد: بثقة فى أن مصالح الجزء ومصالح الكل هى المصالح نفسها فى الأساس. يمكن للنقد التاريخى أن يعتمد على حقائق النقد الفلسفى التى يجسدها بدوره، ولا مفر من أن نكرر هنا أن هاريس يمكنه أن يحقق هذه المعادلة، أن يشعر بهذه الثقة؛ لأنه بحلول عام ١٧٨١ صارت مؤسسة النقد تشكلاً اجتماعيًا ملحوظًا.

إذا كان جيمس هاريس يتطلع للأمام تاريخيًا، ويؤمن بتحول الناقد إلى علامة (وفى النهاية إلى مثقف)، فإن أوليفر جولدسميث ينظر للوراء، ناعيًا تدخل العلامة فيما يرغب أن يحتفظ به كمجال مهذب للذوق، ويسعى كتابه **بحث فى الحالة الراهنة للمعرفة الراقية** *Enquiry into the Present State of Polite Learning* ليفسر ما صار ينظر إليه بعد منتصف القرن الثامن عشر على أنه انحطاط آخر فى الذوق الإنجليزى بالنسبة لتحول الناقد إلى علامة، ذلك التحول الذى يربطه جولدسميث بما يطلق عليه "مهنة المؤلف" باعتباره جزءًا من السوق الاقتصادية(٣٦). ومع ذلك تظهر التناقضات نفسها عند كليهما: نسبيًا يكتب هاريس

(٣٦) عن رواج مثل هذه الأفكار فى بريطانيا بداية من منتصف القرن الثامن عشر فصاعدًا، انظر Plumb,."The public" إننى أضرب بكتاب جولدسميث **بحث** المثل؛ لأنه كما قال عنه وليم هنريك William Henrick فى **مانثلى رفيو** *Monthly Review* لا يحمل إلا من أشياء لا تزيد عن كونها "ملاحظات مبتذلة بالية" (quoted in Goldsmith, *Works*, I,). ومن بين الدراسات الحديثة التى تناولت العلاقة بين المؤلف والسوق فى القرن الثامن عشر، انظر:

(For Britain): Kernan, *Printing Technology*, Rose, *Authors and Owners*; (for Germany): Woodmanese, *The Author, Art, and the Market*, and McCarthy. "Art of Reading"; (For France): John Lough. *Writer and Public*; Robert Darnton, *Literary Underground and Revolution*.

تأريخًا لا يعد فى الواقع تأريخًا، يكتب جولدسميث نقدًا لا يزعم أنه نقد: "انتحلت شخصية الناقد فقط لكى أقنع بالعدول عن النقد".

ربما كان جوزيف وارتون Joseph Warton يفكر فى جولدسميث عندما أبدى– فى كتابه **مقالة عن بوب** *Essay on Pope* إبان دفاعه عن ممارسته الخاصة بوصفه ناقدًا تاريخيًا: "إن الخوف من التحذلق حماقة يتسم بها العصر الراهن"(الجزء الثانى)، وربما كان جولدسميث يضع وارتون نصب عينيه عندما أضاف فى كتابه بحث أن نقاد عصره تحولوا إلى "متحذلقين":

حتى يكتسب المرء سيماء المعرفة عند الإنجليز فى الوقت الحاضر ينبغى عليه أن يعرف أكثر بكثير مما هو مهم أو مفيد؛ فالولع السخيف للمرء بأن يعدَّه الناس متبحرًا فى العلم أضر بكل أنواع العلم ضررًا أكبر مما يتخيل بوجه عام. وهكذا يستنفد البعض حصافتهم الطبيعية فى استقصاء حقائق فكر إنسان ما... بينما واصل الآخرون التعلم من تلك المرحلة التى اعتقد الحس المشترك لأسلافنا أنها عميقة الدقة أو شديدة النظرية لدرجة أنها لا تعلم أو تمتع.

بعد أن تحول الناقد إلى متحذلق، لم يعد بإمكانه أن يلبى خدمات الذوق:

اعتاد السيد البارع هوجارث Hogarth أن يؤكد أن الجميع، ماعدا هاوى الفنون، يقيمون أنفسهم حكامًا فى التصوير، ويمكن تأكيد الشىء نفسه فيما يتعلق بالكتابة؛ فالجمهور بوجه عام يضع العمل ككل فى وجهة النظر المناسبة، ويدقق الناقد بعينيه فى كل تفاصيله الدقيقة، ويستهجن أو يستحسن بالتفصيل. ويمكن أن يكون ذلك سببًا فى أن غالبية الكُتَّاب فى الوقت الحالى عرضة لأن يستأنفوا من محكمة النقد إلى محكمة الجمهور.

يمكن أن يقحم التحذلق نفسه – أى الاهتمام الدقيق بدلاً من الرؤى الشاملة – عندما لا يحظى التهذب بالتشجيع الملائم: "عندما يكون الارتباط بين الرعاية والمعرفة ارتباطًا تامًّا، يكون كل الذين يستحقون الشهرة مؤهلين للوصول إلى التحذلق.... ثم اقتدت بهم الصفوف الوسطى من البشر التى تقلد العظماء بوجه عام.. لكى يبدو هذا الارتباط اليوم مقطوعـًا".

نجحت خطة أديسون التعليمية العظيمة نجاحًا كبيرًا للأسف: ظهر جمهور قراءة كبير ومتنوع (ما سيطلق عليه فرانسس جفرى Francis Jeffrey بعد سنوات قلائل "طبقات القراء" في صيغة الجمع التى لا تخلو من دلالة [٣٧]، الأمر الذى ساعد بدوره على توليد عدد غفير من الكتاب زائد عن الحاجة، أى كتاب ذوى انتماءات اجتماعية غير سليمة (أى يفتقدون إلى الذوق المهذب): "قد يحدث أن يفتقر التجار إلى مهارة تصريف أمور تجارتهم، إلا أنهم قادرون على أن يكتبوا كتبًا، ويمكن أن يفتقر الأجراء إلى المال أو السيدات إلى الخجل، إلا أنهم يكتبون كتبًا ويلتمسون الاكتتاب (تغطية نفقات النشر)". وهكذا فإن امتداد الذوق ليشمل جمهورًا عريضًا يفسد الذوق، ويتم ذلك بتوسيع تلك الإجراءات نفسها التى استخدمها أديسون نفسه، أى بالتحول من الرعاية إلى السوق فى المطبوعات الدورية:

عندما لا يجد المؤلف من يرعاه يلجأ بطبعه إلى تاجر الكتب. ربما لا توجد رفقة أكثر ضررًا بالذوق من هذه الرفقة، فمن صالح أحدهما السماح بأقل وقت ممكن للكتابة، ومن صالح الآخر كتابة أكبر قدر ممكن، ومن هنا تولد مساعيهما المشتركة تصنيفات مملة ومجلات دورية. وفى مثل هذه الظروف، يودّع المؤلف السمعة (و) يكتب من أجل كسب قوته... وهكذا عندما يعتاد المؤلف على الكتابة من أجل كسب قوته، يتحول طموحه فى النهاية إلى جشع... فيقنط من الاستحسان، ويتحول إلى الربح... وهكذا ربما يكون الإنسان الذى حظى برعاية العظماء قد شرّف الطبيعة البشرية، بينما صار ذلك الذى لم يحظ إلا برعاية تاجر الكتب شيئًا لا يمتاز كثيرًا على من يعمل فى الصحافة.

بالطبع لم يدرك جولدسميث أن نجاح برنامج الذوق هو الذى أدى إلى هذه الحالة، كما لم يدرك التناقض بين إدانة الكتاب المأجورين الذين "يكتبون للجمهور" وبين زعمه بأنه عندما يصير النقاد متحذلقين، سيكون هناك "استئناف من محكمة النقد إلى محكمة الجمهور" صار "الجمهور" – جمهور القراء – شديد التنوع لدرجة أنه لم يعد من السهل قرن التعليم بالذوق، مثلما اشترط الأب دوبو قبل ذلك عندما قال فى كتابه تأملات نقدية (١٧١٩): "كلمة (جمهور) هنا لا تشمل إلا الأشخاص. الذين اكتسبوا معرفة"، وسيتحدث الدكتور جونسون بطريقة أكثر

---

(٣٧) Quoted in Eagleton, *Criticism*.

حذرًا من جولدسميث عن "استئناف علنى من النقد إلى الطبيعة"(٣٨). إن الناقد الذى يتنصل من النقد ويفضل القول المهذب ذا "التفاهة الممتعة" على "الوقار" الحديث لا يرى تناقضًا عندما يتحدث عن المؤهلات المناسبة للناقد:

يقول البعض لابد أن يتم تطبيق هذا القانون فى عالم الآداب، كما نجده مطبقًا فى مجلس العموم. ولا يمكن لأى إنسان أن يظهر حكمته فى هذا المجلس إلا إذا كان مؤهلاً تأهيلاً جديرًا بثلاث مائة جنيه فى السنة؛ لذلك لا ينبغى لأحد أن يمارس وقاره هنا إلا إذا وصل عمله إلى ثلاث مائة صفحة.

كما لم يجد جولدسميث طريقة لإيقاف انحطاط الذوق سوى حثِّ "السادة الكتاب"، فى ختام فصله "عن النقد"، على بذل "قدرتهم على قيادة ذوق العصر". ولكن المكانة البلاغية التى يجب على هؤلاء السادة النقاد المصلحين أن يشغلوها اليوم تختلف بالضرورة عن المكانة التى كان يحتلها "الرفيق" و"الصديق" من قبل فى القرن الثامن عشر:

> إلا أن رجل الذوق يقف.. فى مكانة وسط بين العالم وصومعة الناسك، بين المعرفة والحس المشترك. فهو يعلِّم السوقة أى وجه من الشخصية يؤكدون عليه عند المدح، ويعلِّم العلامة أين يوجه تطبيقه حتى يستحقه. وبهذه الطريقة، فمن الفيلسوف يكتسب استحسانًا شعبيًا...

لم يعد الحس المشترك ولا المعرفة ("الفلسفة") خاصية مميزة لصاحب الذوق أو للطبقة التى يمثلها. فالناقد عند جولدسميث معلِّم قبل كل شيء، وهو اليوم ليس عضوًا من هذا الجمهور الذى يجب أن يعلِّمه ولا عضوا فى عالم التبحر فى العلم ويجب عليه أن يكون وسيطا إليه. فله قامة مثل قامة هيو بلير Hugh Blair الذى عرَّف أجيالا من الإسكتلنديين بالثقافة البريطانية من خلال دورة دراسية بعنوان "محاضرات فى البلاغة والآداب الرفيعة" *Lectures in Rhetoric and Belles Lettres* (١٧٨٣)، أو مثل أن جونسون بتقديره الكبير "للعمل" ودفاعه عن "العمل البرىء" فى التجارة واحتفائه بالكاتب باعتباره عاملاً فى

---

(٣٨) Du Bos, II; Johnson, Preface to Shakespeare (1765); *Works*, VII .

سوق الأدب، تمكن من تجسيد دور المعلّم والعــلامة فى آنٍ. (فى السنوات التى تلــت نــشر كتاب بحث – أى بحلول العام الذى نشر فيه كتاب **قــس ويكفيلــد** *The Vicar of Wake field* (١٧٦٦) – اقتنع جــولدسميث بوجهــة نظر جونسون) [٣٩]. وهــذا الناقــد الجديــد اللاأديسونى، باعتباره وسيطًا (أو حتى مبسطًا)، تولد عنه عارض الكتــب فــى الــدوريات الفصلية *Quarterly Reviewer* فى القرن التاسع عشر. ويمكننا أن نتتبــع فــى تــوترات دوريه كمعلّم وعــلاّمة القــدر الكبير من مصير النــاقد منذ القرن الثامن عشر.

يمكننا أن نجد فى أوروبا فى القرن الثامن عشر نظائر للحظتى التغيير فــى مؤســسة النقد. حدث التحول الأول – ذلك التحول الذى يفصل أديسون عن دنيس – فى فرنسا عنــدما تبنى دوبو فى كتابه **تأملات نقدية** (١٧١٩) وصف أديسون الحسى للذوق (بما ترتب عليه من توسيع لــ "الجمهور" النقدى)، ويتضح فيما بعد فى ألمانيا فى الانتقــال مــن جيــل بــودمر Bodmer وبرايتنجر Breitinger وجوتــشد Gottsched إلــى جيــل لــسينج Lessing وفريدريش نيكولاى Friedrich Nicolai. كان الجيل الأول يوجه من أعلى عــن طريــق الأطروحات، مثل كتاب جوتشيد **مقالة عــن نقــد الــشعر** *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (١٧٣٠) وكتاب برايتنجر **نقد الشعر** *Critische Dichtkunst* (١٧٤٠)، أما

---

(٣٩) Hirsch, *Literacy*; Hirschman, *Passions*; Parrinder, *Authors*; and Kernan, *Printing Technology*.

أوضح مارك روز Mark Rose أنه فى سياق الجدل حول حقوق الطبع، الذى بلغ ذروته فى قــرار Donaldson v. Becket (١٧٧٤)، حدث أن حقوق التأليف حظيــت أخيــرًا بــالاعتراف الــشعبى باعتبارها نوعا من العمل الاقتصادى. وبينما مــازال إدوارد يــونج Edward Young فــى كتابــه **تخمينات عن الإنشاء الأصيل** *Conjectures on Original Composition* (١٧٥٩) يميز أعمــال التقليد عن الأعمال "الأصلية" على أساس أن الأولى مجرد "نوع من الصناعة التى يولدها.... العمــل"، تم تأويل الأدب، فى جدل بلغ ذروته فى قرار دونالدسون، على أنه ســلعة ســوق خاضــعة للحمايــة القانونية المناسبة لأنها تعدّ ملكية وفقا للأسس اللوكية [نسبة إلى لوك] التقليدية؛ فالكاتب، مثل غيره من العمــال ، حسب قول لوك فى كتابه **أطروحتان عن الحكومــة** *Two Treatises of Government* "خلط عمله بشىء خاص به وقرنه بهذا الشىء، وبالتالى جعله ملكيته" (Rose, *Authors*, Ch.1)

الجيل الثانى فيعارض مثل هذا النظام (كما يشرح لسينج فى ختام كتابه **أصول المسرحية فى هامبورج** - *Hamburgische Dramaturgie* (١٧٦٧ – ١٧٦٩)، ويفضل عليه الأنــواع الأكثر حوارًا مثل الرسائل، كما فى كتاب **رســائل خاصـــة بــالأدب الجديــد** *Briefe, die neueste Literature betreffend* (١٧٥٩ – ١٧٦٥) الذى حــرره لــسينج ونيكــولاى وموسى مندلسون. (ظهر هذا الكتاب فى شكل حوارى لا لأنه يرد على رســائل القراء ، بل وكذلك عندما قام هيردر عام ١٧٦٧ بنشر "التكملة" الخاصة به للرسائل بعنــوان **عــن الأدب الألمانى الجديد** *Über die neuere deutsche Literatur*.

كان كتاب جوتشد **مقالة عن نقد الشعر** وثيقة انتقالية ذات جاذبية خاصة؛ فهــو فــى الواقع رد على النظريات الجديدة لأديسون ودوبو التى ربما تعاطف معها دنيس. وعلى الرغم من أن جوتشد يعقد العزم على توسيع مؤهلات الناقد لتتجاوز العضوية فى عالم التبحر فــى العلم أو العضوية فى البلاط، كان، مثل دنيس، ملتزمًا تمامًا بالنقــــد العــــقلانى، أى بـــــ "القواعد" كما يكشف عنها العقل المتعلم، قواعد لابد أن تنصاع لها كل الأعمــال أيًــا كانــت استجابة عموم القراء لهذه الأعمال، لدرجة أن هذا الالتزام يحول بينه وبين تنفيذ مــشروعه. فبالنسبة لجوتشد، يظل حكم الذوق حكمًا عرفيًا، ولذلك تظــل كــل الاســتجابات الحــسية المحضـــة (على غرار أديســون أو دوبو) معيــبة للغـــــاية. يــردى.ى. بــودمر J. J. Bodmer على دوبو على نحو لاذع، مصرًا على أن الذوق ليس ملكة تلقى، أى ليس مجرد مسألة إحساس، بل هو قدرة نشيطة على الفهم: "وهكذا نرفض الحكم الحسى للذوق، ونرفض معه حكم "الأغلبية". فلا يستطيع أن يحكم على القيمة الحقيقية للعمل الفنـــى إلا المتخــصص المتعلم؛ فهو الوحيد الذى يكون على ألفة بــ "أسس العلم". العلامة هو الحكم الحقيقى للفن"[٤٠]

(٤٠) Berghahn "Classicist to Classical".

توحى حجج مثل حجج بودمر بالتوجه الخاص الذى ستتخذه النظرية الأدبية فى أوائل القرن الثامن عشر بألمانيا؛ حيث لم يوجد بعد ذلك الجمهور الأدبى الكبير نوعًا – "المتحضر" عند أديــسون – الــذى كــان النقاد الفرنسيون والإنجليز يكتبون له، والذين استمدوا منه الدعم .

كما مرت ألمانيا، فيما بعد بطريقتها الواضحة الخاصة، بأول لحظة تحول فى مؤسسة النقد، مرت كذلك باللحظة الثانية. فمع نهاية القرن الثامن عشر واستجابة لنجاح الكتاب والنقاد فى خلق جمهور أدبى عريض ومتنوع، ظهرت مؤهلات الناقد مرة أخرى ليتم تأويلها على طريقة دنيس، فيتم تعريف علاقة الناقد بالجمهور من جديد على أنها علاقة المتحدث المتميز الذى لا يتكلم من قلب الجمهور، بل من فوقه. وعندما واجه العديد من الملاحظين انفجارًا فى كم المطبوعات وعدد الكُتّاب والقراء، ولاحظوا كذلك مذهبًا شعبيًا جديدًا يروجه نقاد حركة "العاصفة والقصف" Sturm und Drang أمثال هيردر وجوتفريت أوجست بيرجر Gottfried August Burger (مؤلف بيان عام ١٧٨٤ بعنوان "عن شعبية الشعر" Von der Popularität der Poesie)، شخصوا "هوسًا بالقراءة" ألمانيًا جديدًا ربما يكون ضارًا بالذوق والدولة، ورد جوته على كل ذلك فى السياق الثورى عام ١٧٩٥ بمقالة تهاجم "الأديب الحافى" [٤١] Literaricher Sansculottismus. وأخيرًا فى سياق كلاسية فيمار Weimar تبنى شيلر Schiller عن عمد أسلوبًا فلسفيًا شديد التعقيد لدرجة أنه يعجز أى فرد أن يفهمه سوى من يطلق عليهم شيلر "الصفوة" (أى "المتعلمون" و"هواة الفنون"). وكما أدرج دنيس عام ١٧٠٤ ضمن مؤهلات الناقد "التطبيق المستحق" الذى كان يعنى فى الواقع "الفراغ" والخلو من "العمل" عرف شيلر فى كتابه عن **الشعر البسيط والعاطفى** Über naïve und sentimentalische Dichtung (١٧٩٥ – ١٧٩٦) هدفًا محوريًا للفن باعتباره يقدم "الاسترخاء"، ويلاحظ شيلر أن هذه الحالة من الاسترخاء عادة ما يساء تأويلها بأنها مجرد سلبية. اتضح أن "الاسترخاء" عند شيلر حالة "نشيطة"، حالة لا يستطيع أن يصل إليها أولئك الذين "يعملون": إن الجمهور الذى يتوجه إليه شيلر الناقد جمهور مقصور تمامًا على أولئك النشيطين وإن كانوا لا يعملون... فهذه الطائفة فقط هى التى تستطيع أن تحفظ الكمال الجميل للطبيعة البشرية الذى يمزقه العمل المؤقت ويقضى عليه العمل الدائم للأبد"[٤٢].

---

(٤١) Woodmanese, *The Authors, Art, and the Market*

(٤٢) *Werke*, V, 768, quoted in Berghahn, "Classicist to Classical".

(٢)

قدماء ومحدثون

دوجلاس لين باتى Douglas Lane Patey

ما تعلمناه من القدماء ضئيل، ويفتقد بشدة فى معظمه المصداقية، لدرجة أننى لا أطمح إلى أى نوع من الاقتراب من الحقيقة إلا برفض كل الدروب التى سلكوها.

ديكارت، مبحث عن عواطف النفس (١٦٤٩)

إنه مرض العصر الذى يسود فى كل مكان: طوائف جديدة، أديان جديدة، فلسفة جديدة، مناهج جديدة: كل شىء جديد، إلى أن يضيع كل شىء.

ميريك كازوبون، مبحث خاص بالحماس (١٦٥٦)

من الشائع والمبتذل لدى من يؤرخون للقرن الثامن عشر أن يقولوا إن الصراع بين القدماء والمحدثين (كما أطلق عليه إيبوليت ريجو Hippolyte Rigault فى كتابه **تاريخ الصراع** *Histoire de la Querelle*، ١٨٥٩) – برغم أن نقادًا مثل ماكاولى Macaulay صرفوا النظر عن هذا الصراع باعتباره شجارًا صغيرًا تافهًا محصورًا فى رجال الأدب (مجرد معركة كتب) – فإنه كان فى الواقع حدًّا فاصلاً، أى أنه يمكننا أن نحدد مولد نقد القرن الثامن عشر والفكر الحديث على السواء فى رفض المحدثين لسلطة القدماء ونصوصهم والقواعد المستمدة منهم. عام ١٩٢٠، حدد ج.ب.بيرى J. B. Bury (متبعًا فى ذلك توجيه العلماء الفرنسيين) صراع القرن السابع عشر – خاصة أعمال فونتنيل Fontenelle – باعتباره الموقع الذى تم فيه "إثارة أول تأكيد واضح لمبدأ التقدم فى المعرفة"، مما مهد الطريق للنظريات التى أدلى بها الأب دى سان بيير Abbé de Saint-Pierre وتيرجو Turgot وكوندورسيه Condorcet عن التقدم البشرى، تلك النظريات التى اعتبرها بيرى مميزة لتلك الفترة [١]. بالتوازى مع بيرى، بدأ رتشارد فورستر جونز Richard Forester Jones بحثًا

(١) Macaulay, "Atterbury"; Bury, *Progress*, p.79.

فى خلفية معركة الكتب الإنجليزية، وتوصل إلى أطروحة مؤداها أن المحدثين – خاصة بيكون وأتباعه المتزمتين – برفضهم لمبادئ القدماء المتمثلة فى السلعة والتقليد والانحطاط ولدوا النشاط الذى نعرفه باسم العلم التجريبى الحديث، وفى أثناء البحث سعى جونز لأن يثبت أن الصراع لم يكن مجرد "مسألة" أدبية، وأن جذوره لم تكن فى فرنسا فى عهد ديكارت

= نما عمل بيرى من أبحاث تمت فى فرنسا بداية من كتاب أوجيست جافارى Auguste Javaray بعنوان **عن فكرة التقدم** *De L'idée du progrès* (١٨٥١) حتى كتاب جول دافيى Jule Dalvaille بعنوان **مقال عن تاريخ فكرة التقدم حتى نهاية القرن الثامن عشر** *Essai sur l'histoire de l idée du progrès jusqu'à la fin du XVIIIe siècle* (١٩١٠)، وبالنسبة لتأثير بيرى، انظر مقالة ڤاجر Wagar بعنوان "أصول "Origins". سرعان ما تغلغلت آراء بيرى فى دراسات القرن الثامن عشر (فى أعمال مثل كتاب كارل بيكر Carl Becker بعنوان **المدينة السموية لفلاسفة القرن الثامن عشر** *Heavenly City of Eighteenth-Century Philosophers* (١٩٣٢)، ولكنها بعد الحرب العالمية الثانية على وجه الخصوص ولدت استجابة سلبية تمثلت فى إنكار "تفاؤل" عصر التنوير، مثل كتاب كارلو أنطونى Carlo Antoni بعنوان **عن الصراع ضد العقل** *Die Kampf wider die Vernunft* (١٩٥١)، وكتاب هنرى فيفربيرج Henry Vyverberg بعنوان **التشاؤم التاريخى فى عصر التنوير الفرنسى** *Historical Pessimism in the French Enlightenment* (١٩٥٨) وكتاب بيتر جاى Peter Gay بعنوان حزب البشرية *The Party of Humanity* وكتابه أيضا بعنوان **عصر التنوير: نظرة تأويلية** *The Enlightenment: An Interpretation* (١٩٦٦ – ١٩٦٩). (ويمكننا أن ننظر إلى كتاب جوديث بلوتز Judith Plotz بعنوان **أفكار الأفول فى الشعر الإنجليزى** *Ideas of Decline in English Poetry* (١٩٦٥) وكتاب و.ج. بيت W.J.Bate بعنوان **عبء الماضى والشاعر الإنجليزى** *Burden of the Past and the English Poet* (١٩٧٠) على أنهما مثالان على رد الفعل هذا). فى أثناء ذلك، نجد فى مجالين واسعين ومتداخلين أن: (أ) فكرة "التقدم نفسها تعرضت لتمحيص متزايد، (ب) تم إرجاع جذور الإيمان بالتقدم إلى عصر النهضة أولا، ثم إلى العصور القديمة فى النهاية. ومع ذلك ظلت أطروحة بيرى وجونز Jones حية إلى حد كبير، وإن كانت بصورة أكثر إتقانا: يرى نانرل كيوهين Nannerl Keohane (١٩٧٧) أنه "فى عصر بيكون وديكارت نتعرف لأول مرة على نمط فى التفكير يمكننا أن نطلق عليه 'فكرة التقدم'". وحظيت هذه الأطروحة بأكمل إعادة صياغة لها فى كتاب ديفيد سبادافورا David Spadafora بعنوان **فكرة التقدم فى بريطانيا فى القرن الثامن عشر** *Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain* (١٩٩٠).

وفونتنيل، بل فى إنجلترا[٢]؛ لأنه بالنسبة لكل من بيرى وجونز، كان على المحدثين فى القرن السابع عشر أن يتغلبوا على "الحركة الإنسانية" humanism، أو "النيــر الفكــرى لعــصر النهضة" على حد قول بيرى.

سرعان ما بدأ غيرهم فى تفنيــد هذه المزاعم الكبرى بأن أظهــروا أن الــصــراع، حتى عند تطبيقه على الأدب، لم يبــدأ فى القرن السابع عشــر من أصله – أى أن النصوص السابقة، ما دام قد تم النظر إليها باعتبارها بشائر للنقاش، فإنها تشكل فى الواقع تراثًا متجانسًا ومتواصلاً لا تعتبر نصوص أواخر القرن السابع عشر الشهيرة إلا مجرد قفلــة Coda لــه. اكتشف هانز بارون Hans Baron أن الصراع بين القدماء والمحدثين يقع فى صــميم فهــم الذات لعصر النهضة فى إيطاليا، أى جزء من المشروع الإنسانى ذاته (فى الواقــع، طــوال القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت كلمة "حديث" تعنى بوجه عام منذ إحياء المعرفــة). أرجع باحثون آخرون الصراع (ولازمته، فكرة التقدم) إلى العصور الوســطى، بــل وإلــى العصور الكلاسية القديمة [٣]. وتظهر التقابلات بين القديم والحديث باعتبارهــا جــزءًا مــن الطريقة التى يشكل بها؛ أى عصر هويته، خاصة الطريقة التى يفهم بها نفــسه علــى أنــه "عصر" متميز؛ لذلك طوال السنوات الخمس والعشرين السابقة أو نحو ذلك، غلب الاهتمــام بتعريف ذلك الذى كان جديدًا فعلاً فى صراع أواخر القرن السابع عشر وطوال القرن الثامن عشر، ذلك الصراع الذى ينظر إليه عادة باعتباره ذا ثلاث مراحل: النقاش الفرنسى الذى أدى إلى أعمال بيرو وفونتنيل، ومعركة الكتب الإنجليزية التى أشعلها الــسير ولــيم تمبــل Sir William Temple وواصلها آخرون خاصة وليم وتــون William Wotton وجوناثــان

---

(٢) بدأ جونز بحثه بكتاب خلفية معركة الكتب *The Background of the Battle of the Books* (١٩٢٠) ووسعه فى كتابه القدماء والمحدثون: دراسة فى صعود الحركة العلمية فى إنجلترا فى القرن السابع عــشر *Ancients and Moderns: A study of the Rise of the Scientific Movement in 17th - Century England* (١٩٣٦)، ويقول فى الكتاب الثانى منهما: "نفعيتنا العلمية الحديثة تولدت من بيكــون بالنظر إلى مذهب البيوريتانية" (وهكذا افتتح جونز الجدل الكبير والمستمر حول دور البيوريتانية فى صعود العلم الحديث). وتم انتقاد جونز انتقادا كبيرا على بؤرة اهتمامه المنغلقة .

(٣) Baron. "The *Querelle*"; Buck, "Aus der Vorgeschichte der Querelle"; Margiotta, *Le* ssman, "Antiqui et Moderni"; and Curtius, *European LiteratureöOrigine Italiane*; G.

سويفت Jonathan Swift، و إيقاظ العداوات من جديد فى بداية القرن الثامن عشر فى شكل مناقشات حول هوميروس (بدأت فى فرنسا ولكنها سرعان ما انتشرت فى أوروبا كلها). توصلت كل الدراسات حديثة العهد تقريبًا عن الصراع إلى أن أهمية هذا الصراع تتمثل فى تنمية ونشر فهم جديد للتاريخ؛ فهم ساعد على فهم كل الأعمال البشرية باعتبارها منتجات تاريخية (تأويلات ثقافية)، وبالتالى ساعد على النظر إلى الذوق نظرة نسبية relativization of taste، والاهتمام المتزايد بالثقافات غير الكلاسية فى كل من الماضى والحاضر، وأخيرًا أسهم فى ذلك الكم من التفكير فى أواخر القرن الثامن عشر الذى اصطلحنا على تسميته "المذهب التاريخى" [التاريخانية] historicism (٤). كما أدى هذا الصراع إلى التمييز الحديث بين العلوم والفنون. وفيما يلى نتتبع المراحل الأساسية للصراع، ونركز على الطرق التى شكلت بها هذه الاهتمامات التاريخية مؤسسة النقد الأدبى، وواصلت هذا التشكيل فى الواقع بعد انتهاء المعارك "الرسمية" بكثير.

بيرو وفونتنيل: ظهور التفرقة الحديثة بين "الفن" و"العلم"

العصور القديمة الجميلة موقرة دومًا
لكننى لا أعتقد أنها مقدسة
أنظر للقدماء دون أن أركع لهم
كانوا عظماء، هذا صحيح، إلا أنهم كانوا بشرًا مثلنا
ويمكن لنا أن نقارن دون أدنى ظلم
قرن لويس بقرن أوجست الجميل
شارل بيرو، قرن لويس العظيم (١٦٨٧)

فى يوم ٢٧ يناير ١٦٨٧، عقدت الأكاديمية الفرنسية للاحتفال بشفاء لويس الرابع عشر من مرض الناصور، واستمعت إلى قصيدة بيرو التى تحتفى بإنجازات عصر لويس،

---

(٤) أهم تلك المعالجات قام بها Krauss, Kortum, Jauss, Kapitza, Lachterman, and Levine.

فصورها إنجازات عظيمة لدرجة أنها تناطح إنجازات القدماء. وحدثت ضجة كبيرة عند سماع هذه القصيدة؛ اعتقد راسين أن القصيدة دعابة، وبعد أن تذمر بوالو عند سماع الأبيات الافتتاحية صاح مناديًا بالتوقف عن إلقاء القصيدة، إن القصيدة "جلبت العار للأكاديمية"، ولم يهدئه إلا تدخل صديقه إيويه Huet (الذى يؤمن إيمانًا شديدًا بأن الإنسان والطبيعة تدهورا منذ العصور القديمة). وكما يتضح من هذه القصة الشهيرة، بحلول عام ١٦٨٧ تم وضع حدود فاصلة للمعركة فى الصراع الفرنسى الفكرى والشخصى على السواء [٥]. وصعد نجم بيرو فى ستينيات القرن السابع عشر عن طريق كولبير Colbert الذى ضمن له عام ١٦٧١ عضوية فى الأكاديمية الفرنسية (رغم قلة نتاجه الأدبى) وعام ١٦٧٢ ضمن له مركزًا مرموقًا باعتباره المشرف على بنايات جلالة الملك Contrôleur des Batiments de sa Majesté وهو مصدر رعاية وسلطة وثروة، وعام ١٦٩١، رغم موت كولبير وفقدان بيرو للحظوة التى كانت له لدى الملك، كان لبيرو من الأمر بدرجة كافية لمساعدته على ضمان مقعد فى الأكاديمية لصديقه برنار دى فونتنيل Bernard de Fontenelle (وهو مقعد تم رفض منحه لفونتنيل أربع مرات نتيجة للجهود المشتركة للحزب القديم، بمن فيه بوالو وراسين وموليير ولافونتين La Fontaine ولابروبير La Bruyère). كان المشاركون فى الصراع على وعى منذ البداية ببعده السياسى. فكما يسرى أيضًا على إنجلترا فى عهد تمبل، كان معظم المحدثين الفرنسيين أكثر قربًا للسلطة المركزية (التى احتفى بيرو بعظمتها) من الإنسانيين الأكثر استقلالاً أمثال بوالو [٦].

---

(٥) تفاصيل تلك الأحداث موجودة فى Rigault and Gillot .

(٦) وهكذا قال تمبل بأن المحدثين الفرنسيين تبنوا آراءهم "فى البداية لكى ينشئوا بلاطهم فقط، ثم ليداهنوا أولئك الذين داهنوا ملكهم"(*Works*, III)، وكتب جان لوكليرك من أمستردام عام ١٦٩٩ فى محاولة من جانبه لتفسير "انحطاط الآداب الرفيعة" بالإشارة إلى الصراع: "من اليوم فصاعدا لن يستمع أحد إلى أولئك الذين يستشهدون بالقدماء ولهم مبادئ مستقلة عن إرادة الملك"(*Parrhasiana*, I). لقد قام كورتم Kortum بتحليل الأسس الطبقية للصراع الفرنسى(*Perrault et Fontenelle*) وكذلك نيدرست Niderst (*Fontenelle*)، وتم تطبيق التحليل نفسه منذ فترة طويلة على أسلاف بوالو – الإنسانيون فى عصر =

تم تدعيم خطوط المعركة منذ عصر شابلان Chapelain وكورنى، خاصة عندما اختلف النقاد حول استخدام المواد الدينية المسيحية فى الأنواع الأدبية الأعلى للشعر (ما يسمى بمعركة العجائبى querelle du merveilleux). وفى هذا السياق كان لابد للملحمة على وجه الخصوص أن تعلّم بقدر ما تمتع، ومن هنا، وبالرغم من أن هوميروس وفرجيل لم يقدما نماذج للشعر الحديث، ألا يجب على هذا الشعر أن يستغل الوحى المسيحى؟(٧) دافع بوالو عن القدماء العظام باعتبارهم نماذج للمحاكاة فى كتابه **فن الشعر** (١٦٧٤)، الذى أضاف إليه هجوما على بعض أعدائه القدامى: كلود Claude أخى شارل بيرو Charles Perrault، مصمم الواجهة الجديدة لمتحف اللوفر وطبيب خطيبة بوالو التى توفيت قبل فترة قصيرة (باعتباره "مغتالا" فى كل من المعمار والطب)، وجان ديماريه دو سان سورلان Jean Desmarets de Saint-Sorlin صاحب الملحمة المسيحية كلوفى *Clovis* (١٦٥٧). وكان ديماريه قد دافع بالفعل عن الشعر الحديث واللغة المحلية والفن العجائبى المسيحى Le merveilleux chrétien فى العديد من أعماله، وجاء دفاعه أكثر استفاضة فى كتابه **مقارنة اللغة الفرنسية والشعر الفرنسى بنظيريهما اليونانى واللاتينى** *Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine* (١٦٧٠)، وفى رد له على بوالو كتبه عام ١٦٧٤ طالب صديقه شارل بيرو بـ "الدفاع عن فرنسا" ضد "تلك الفرقة المتمردة التى تفضل الأعمال القديمة على أعمالنا".

= النهضة – الذين قال عنهم فيلكس جيلبر Felix Gilbert: "نادرًا ما لعبوا دورًا فى صنع السياسة... فلقد ظلوا فجوة بين الإنسانيين والطبقات الحاكمة فى عصرهم" ("Bernard Ruccelai").

(٧) فى بريطانيا، بإمكان المدافعين عن الملحمة والمعجزات المسيحية بالطبع أن يشيروا إلى نموذج ملتون الذى كان يتحول إلى عمدة فى مجاله على نحو سريع، ولكن كان هناك شعور بأن المبادئ الحديثة ليست فى حاجة إلى من يدافع عنها فى كتاب جون دنيس **أسس النقد فى الشعر** *Grounds of Criticism in Poetry* (١٧٠٤) وكتاب رتشارد بلاكمور **مقالة عن الشعر الملحمى** *Essay upon Epic Poetry* (١٧١٦).

لم تكن الأعمال محل النظر مجرد كتب، فلقد شمل الصراع سمعة فرنسا ككل، تلك السمعة التى وصلت فى ذلك الوقت إلى قمة الاكتفاء الذاتى فى قوميتها الثقافية. فعلى سبيل المثال، امتد هذا الصراع إلى القضية المتعلقة باللغة التى ينبغى أن تكتب بها على اللافتات العامة، اللاتينية أم الفرنسية (ورد فرانسو شاربنتييه François Charpentier فى كتابه **دفاع عن اللغة الفرنسية** *Deffense de la langue françoise* (1676) ردًا لا مراء فيه: لغة الأمة الأقوى ثقافيا، أى فرنسا). وبحلول عام ١٦٨٨، وهو العام التالى لتلبية بيرو لدعوة ديماريه، كان الصراع شائعًا لدرجة أن فرانسوا دى كاليير François de Callières نشر كتابًا بعنوان **التاريخ الشعرى للحرب التى شنت حديثًا بين القدماء والمحدثين** *Histoire poëtique de la guerre nouvellement declarée entre les anciens et les modernes*، إلا أن أهم نصوص الصراع لم تكن قد كتبت بعد، وهى نصوص لم يكتبها بوالو الذى لم يتناول المبادئ محل الخلاف بقدر تناوله لهجوم شخصى على بيرو ونقده لقراءات بيرو الخاطئة لهوميروس، بل جاءت هذه النصوص من جانب المحدثين فى أربعة مجلدات من كتاب بيرو **مقارنة بين القدماء والمحدثين** *Parallèle des anciens et des modernes* (١٦٨٨ – ١٦٩٦)، وخاصة كتاب فونتنيل Fontenelle بعنوان **استطراد حول القدماء والمحدثين** *Digression sur les anciens et les modernes* الذى نشر لأول مرة فى شكل جزء من أجزاء كتابه **أشعار رعوية** *Poésies pastorales* (١٦٨٨). (يقال إن هذا الطور الأول من أطوار الصراع انتهى بنشر فينلون Fénelon لعمله **تليماك** *Télémaque* وملحمة ذات إلهام كلاسى، ولكنها مكتوبة بالنثر الفرنسى الحديث).

يتخذ كتاب **مقارنة بين القدماء والمحدثين** لبيرو شكل حوار بين شخصية برزيدان Président [حرفيا، رئيس] وهو من الأقاليم متحذلق فى ثقافته، ولم يزر باريس منذ عشرين عامًا ولا يتابع التطورات الثقافية الحديثة، ويعتقد أنه لم يتم إنجاز أى شىء جديد وعظيم حقًا منذ العصور اليونانية والرومانية، وشخصية أبيه Abbé [حرفيًا، قسيس أو رئيس دير أو الأب كلقب فى المسيحية] وهو ساخر علمانى (وهو المتحدث بلسان بيرو) وعلى دراية واسعة بالفلسفة والعلوم (واستمد بيرو هذه الشخصية من شخصية صديقه هريجن Huyghens)،

وهو معجب بعصر الملك لويس الرابع عشر، وشخصية شيفالييه Chivalier [حرفيا، فارس] وهو باريسى ألمعى، لا ينحاز لأى من الطرفين فى الظاهر، ولكنه ينحاز لأبيه فى العادة. ويدور الحوار فى إطار زيارة إلى فرساى Versailles، وهى قصر البلاط فى عصر لويس ١٤ ورمز ما تم إنجازه فى العصر الحديث. وخلال محاوراتهم فى عصر لويس ١٤، يستعرض بيرو الإنجازات القديمة والحديثة فى كل المجالات، مثيرًا كل موضوعات الصراع تقريبًا، الذى حدث منها والذى سيحدث[٨]. يرى أبيه أنه حدث تقدم فى كل المجالات باستثناء النحت الذى يصفه بأنه "أبسط الفنون وأضيقها" (المجلد الأول): الزمن أبو التهذيب والذوق الرفيع كما أنه أبو المعرفة الطبيعية، وتفوق القرن السابع عشر على القدماء، لا فى الفيزياء والفلك فحسب، بل وكذلك فى الشعر والخطابة والأخلاق؛ حيث إن هذه المجالات تعتمد، مثل العلوم الطبيعية، على استقامة التفكير؛ وكذلك على المعرفة الدقيقة بالطبيعة البشرية، وكلاهما وصل إلى كماله فى القرن الذى عاش فيه ديكارت[٩]. إذا كانت مهمة أسمى أنواع الشعر، خاصة الملحمة، تتمثل فى أن تنقل لنا الحكمة فى كل المجالات، كما كان الاعتقاد العام فى ذلك الوقت؛ فمن السخف اليوم أن نقول بعظمة هوميروس، وكان بيرو قد قال فى كتابه قرن لويس العظيم *Le siècle* بأنه لو كان هوميروس قد عاش فى عصر الملك لويس لصار شاعرًا أفضل، وهنا يقارن بيرو هوميروس بفرجيل والشعراء اللاحقين مقارنات ليست فى صالحه، ويتوصل منها إلى أن هوميروس ينقصه الكثير، ليس على مستوى الشكل فحسب – فيما أمرته به "عبقريته" حسبما يقول بيرو – بل وكذلك على وجه الخصوص فى القيود التى فرضتها عليه ثقافته البدائية. لم يكن هوميروس يؤمن بالمذهب الطبيعى، ففى مجال الأخلاق والعادات، نجد أن "الأمراء فى عصره يشبهون الفلاحين الأفنان المحدثين" [١٠].

---

(٨) Alessandro Tassoni's *Pensieri Diversi*(1620), Book X, George Hakewill's *Apologie of the Power and Providence of God*(1627), and Joseph Glanvill's *Plus Ultra: or, the Progress and Advancement of Knowledge since the Days of Aristotle*(1668).

(٩) القرن السابع عشر.

(١٠) أجمع القدماء والمحدثون على أن الملحمة ينبغى أن تكون "مستودعًا للمعارف" corps de doctrine على حد قول لو بوسى، ويرى ديماريه Desmaets أن الشاعر الملحمى لابد أن يعلم ويعلم "التاريخ والجغرافيا وعلم الفلك وأمور الطبيعة والمنطق والأخلاق والبلاغة والخرافات والزراعة والعمارة والتصوير والنحت والمنظور والموسيقى". ويقول بيرو بأن "الشاعر، خاصة الشاعر الملحمى، ينبغى أن يتحدث بلباقة عن كل المواد التى يتناولها فى قصيدته، ليكون جديرًا بلقبه. يجب عليه أن يعرف كل أمور الطبيعة"، =

فى عام ١٦٨٨، كان فونتنيل، وهو ابن أخت كورنى، يخطو خطواته الأولى على سلّم حرفته الطويلة المتمثلة فى كونه مروجًا ومبسطًا للعلم الديكارتى؛ فلقد دافع بالفعل عن القضية الحديثة فى كتابه **حوارات الموتى** *Dialogues des morts* (١٦٨٣)[11]. ويقدم كتابه استطراد الجدل الحديث باستحسان يبرز كل مميزاته، وبازدراء تام للقدماء (ويقول فونتنيل إنه إذا نظرنا إليهم [أى القدماء] جملة، وجدنا أن ميزتهم الأساسية تتمثل فى أنهم "قادونا إلى الحقيقة" بأن قدموا لنا معرضًا بكل الأخطاء والحماقات الممكنة). يجب علينا أن ننظر إلى كل الأعمال البشرية على أنها منتجات حضارية: فالطبيعة، بما فيها الطبيعة البشرية، لم تتغير منذ العصور القديمة (وعلى حد قول فونتنيل، يدور الصراع فى مجمله حول مسألة ما إذا كانت الأشجار القديمة أطول من أشجار اليوم)، أيًا كانت الاختلافات التى تميز أذهان البشر بعضهم بعض، "لابد أن تسببها ظروف خارجية مثل اللحظة التاريخية والحكومة والحالة العامة للأمور" (ترجمة هيوز Hughes). لم تصل ثقة فونتنيل إلى ثقة بيرو بأن الشعر الحديث يمكن أن يتفوق على الشعر القديم؛ فهو كذلك يستشهد بأنواع أدبية جديدة مكتوبة باللغة المحلية، خاصة الرواية وحكايات الجنيات Fairy tale (وهو شكل مارس بيرو كتابته)، ولكنه يستدل بأن العصر العظيم للأدب الفرنسى ربما انتهى، وأن الشعر وصل إلى مرحلة كماله فى العصر الأوغسطى (لدرجة أنه لا يمكن التفوق على شاعر مثل فرجيل، وكل ما

=ويستنتج بيرو من ذلك أن التقدم – منذ عصر القدماء – جعل الفكرة القائلة بأن "هوميروس لم يتجاهل أيا من أمور الطبيعة وأنه أبو كل الفنون" فكرة سخيفة(III). وبيرو، مثل فونتنيل، يستمد نقده للعيوب الشكلية والأخلاقية لهوميروس بالمقارنة بفرجيل من كتاب Vida **فن الشعر** *De arte poetica* (١٥٢٧) وخاصة من كتاب ج. سكاليجر **الكتاب السابع من فن الشعر** *Poetices libri septem* (١٥٦١)، والجديد فى هذين الكتابين هو نقدهما المفصل لعلم هوميروس.

(١١) خاصة فى المحاورة الثالثة بين سقراط ومونتانى Montaigne التى يقول فيها سقراط : "هل نضبت الطبيعة ولم تعد لديها القدرة على إنتاج هذه الأنفس العظيمة؟ ولما لا تنضب من أى شىء سوى البشر العقلاء؟"(*Oeuvres*, II).

يمكن عمله أن يصل شاعر إلى مكانة مساوية لمكانته(١٢). أهم شيء بالنسبة للقرن التالى، هو أن فونتنيل فى معرض تناوله لطبيعة التقدم فى كل المجالات يوضح ما ألمح إليه بيرو مجرد إلماح، وهو التمييز الأساسى بين المجالات التى تتقدم من خلال تراكم بطيء للمعرفة (مثل الفيزياء والفلك والرياضيات) والمجالات التى يمكن أن تصل فيها العبقرية إلى أعلى قمة مرة واحدة (مثل الشعر والخطابة). بمعنى آخر، ينقل فونتنيل التمييز التقليدى بين الشعر (أو البلاغة) والفلسفة إلى أبرع تقسيم فى القرن السابع عشر لما أصبحنا نطلق عليها الفنون والعلوم:

على كل، إذا كان للمحدثين أن يقدروا على التفوق باستمرار على القدماء، ينبغى أن تكون المجالات التى يعملون فيها من نوع يسمح بالتقدم. فالخطابة والشعر لا يتطلبان إلا عددًا محدودًا من الأفكار بالمقارنة بالفنون الأخرى، ويعتمدان فى تأثيرهما أساسًا على حيوية الخيال. ويمكن اليوم للبشر أن يكدسوا فى قرون قليلة عددًا صغيرًا من الأفكار، وليست حيوية الخيال فى حاجة إلى سلسلة طويلة من التجارب أو إلى قواعد عديدة حتى تصل إلى أقصى كمال فى استطاعتها الوصول إليه. الفيزياء والطب والرياضيات تتكون من عدد لا محدود من الأفكار وتعتمد على دقة التفكير الذى يتحسن ببطء متناه، ولكنه يتحسن باستمرار... من الواضح أن كل ذلك لا نهاية له، وأن آخر الفيزيائيين أو الرياضيين سيكونون أكثر قدرة بصورة طبيعية(١٣).

---

(١٢) *Digression.* بحلول الوقت الذى كتب فيه فونتنيل كتابه اللاحق عن الشعر بوجه عام *Sur la Poésie en general* (نشر عام ١٧٥١) توصل فونتنيل إلى أن التقدم فى الشعر مازال ممكنًا: واصلاً دفاعًا فونتنيل وبيرو عن الأشكال المكتوبة باللهجات المحلية دفاع الإنسانيين عن المعاصرة حيث أجريا دفاعيهما فى طور عصر النهضة من الصراع.

(١٣) المصدر نفسه .

لم يقم تاسونى Tassoni أو هيكويل Hakewill أو حتى بيــرو بتــصنيف أمثلــتهم المتنوعة على هذا النحو[١٤]، وبعد كتاب استطراد، تبنى كُتّاب ينتمون لكلا طرفى الــصراع بطول أوروبا وعرضها تقسيم فونتنيل بســرعة – ففي وقت مبكر مثل عام ١٦٩٤ تبناه كُتّاب مناصرون للمحدثين أمثال وتون Wotton وشارل جيلدون Charle Gildon، وفيما بعد تبناه كتاب مناصرون للقدماء أمثال دوبو [١٥] Du Bos. ومع ذلك لا يــستعمل هــؤلاء الكُتّــاب مصطلحى "الفن" و"العلم" لتمييز تقسيماتهم، وبما أن هذين المصطلحين تم التمييز بينهما (وكان العديد من الكتاب يخلطون بينهما)، ظلا يحملان المعانى التى اكتسباها منذ عصور القدماء[١٦]

---

(١٤) Davidson, "Realignment of the arts". (In his *cabinet des Beaus-Arts*(1690) ، وهــو فهرس لتلك الفنون كما تتمثل فى تصاوير مجازية على سقف غرفة فى منزلــه، يــسرد بيــرو أيــضا الخطابة والشعر والموسيقى والعمارة والتصوير الزيتى والنحت، كما يسرد أيضا البصريات والميكانيكا والحرف. ويناقش ر.س. كرين إسهام بيكون فى التقسيم الجديد وتمييزه بين معارف "الثقافة" ومعــارف "الإبداع" أو "الزيادة" فى كتابه **فكرة العلوم الإنسانية، المجلد الأول** .

(١٥) يقول وتون فى كتابه **تأملات**:

هناك نوعان من [أنواع المعرفة]: أحدهما إما أن يقوم أبرز المثقفين الذين قارنوا الأداءات القديمة والحديثة بالتنازل عن القضية للقدماء تماما أو يعتقدون على الأقل أن المحدثين لم يتجاوزوهم. أما النوع الثانى ففيه يعتقد المدافعون عن المحدثين أن القضية لصالحهم تماما لدرجة أنهم يتــساءلون كيــف يتــأتى لأحــد أن ينازعهم فيها. يشمل النوع الأول الشعر والخطابة والعمارة والتصوير والنحت، ويــشمل النــوع الثــانى التاريخ الطبيعى والفزيولوجيا والرياضيات بكل فروعها.

ويتوصل جيلدون إلى تقسيم مماثل فى كتابه **رسائل ومقالات متنوعة** الذى نشر فى العام نفسه.

(١٦) يقدم سبادافورا Spadafora مسحًا لاستخدام القرن الثامن عشر لهذين المــصطلحين فــى كتابــه **التقــدم** *Progress*. ونظرًا لأن مصطلح "الفن" ظل حتى أوائل القرن التاسع عشر يدل على حد قول دلمبير على "أى نسق من أنساق المعرفة يمكن اختزاله فى قواعد وضعية وثابتــة بمعــزل عــن أى هــوى أو رأى" (*Preliminary Discourse*)، اضطر جوته لأن ينكر أن الشعر "فن". وبحلول عام١٧٥٠، تــم إكمــال العبارة القديمة "الفلسفة الطبيعية" بــ"العلم الطبيعي" و"العلم بالمعنى الدقيق"، ويبدو أن كلمة "العلم" المفــردة الجامدة لغويًا unmodified singular "science" اكتسبت لأول مرة معناها الحديث المحــدود بمعنــى علوم الأحياء والكيمياء والفيزياء (والدراسات التى تحذو حذوها) فــى إنجلتــرا فــى سـياق الجمعيــات المتخصصة المجلس البريطانى لتطوير العلم، الذى تأسس عام ١٨٣١، انظر" Ross " Scientist

– كان "العلم" مازال يعنى الفهم النظرى، و"الفن" النشاط العملى، أى أن الفن صناعة يتم القيام بها وفقًا لقواعد معينة. ولكن بيرو وفونتنيل عندما تناولا ما إذا كانت كل المجالات تتقدم بالطريقة نفسها، أدى ذلك إلى ناتج ثانوى للصراع، وهو التمييز بين العلوم التى سيعتمد عليها القرن التالى فى صياغة فئة جديدة، أى فئة "الجمالى" وهى فئة تظهر مقترنة بالتصور الحديث لـ "العلم" فى معرض الصراع بين القدماء والمحدثين (١٧).

بحلول عام ١٧٠٠، كان كل كاتب تقريبًا قد سلَّم بتفوق المحدثين فى العلم وتفوق القدماء فى الفنون. حتى بالنسبة للتقدمى اليوتوبى تيرجو Turgot يقول:

يظهر الزمن دومًا اكتشافات جديدة فى العلوم، ولكن الشعر والتصوير والموسيقى لا يمكن أن تتجاوز حدًّا معينًا، وهو حد تحدده الاستعدادات الفطرية للغات، ومحاكاة الطبيعة والحساسية المحدودة لحاسة من الحواس، وتصل إلى ذلك بخطوات بطيئة ولا يمكن أن تجاوزها. وصل عظماء العصر الأوغسطى إلى ذلك ومازالوا قدوتنا حتى اليوم(١٨).

بمعنى آخر، قبل كل الكُتّاب تقريبًا التقسيم الجديد للمعرفة. كان لاحتلال الشعر والخطابة مكانهما بين الفنون، فى مقابل العلوم، آثار ضمنية كبيرة على النقد الأدبى، ويلفت انتباهنا هنا ثلاثة آثار منها على وجه الخصوص: (١) ساهمت إعادة تقسيم العلوم – أثناء الصراع – فى البنية المنطقية المتميزة للنقد فى القرن الثامن عشر، (٢) ولدت أزمة فى التصورات الماثلة فى أن أى "فن" يمكن أن يكون له "تاريخ"، (٣) أدت إلى تكوين فئة جديدة من "الأدب" ("الفن" الأدبى) ؛ مما أدى فى النهاية إلى ظهور حاجة ملحة جديدة إلى أن يدافع النقد عن الأدب.

---

(١٧) ينخرط معماريو "علم الجمال" فى القرن الثامن عشر أمثال أديسون وباومجارتن فى التمييزات التنظيرية التى بدأت تظهر بالفعل فى القرن السابق وكان بيرو وفونتنيل أول من قدما تبريرًا عقليًا لها.

(١٨) "Discours".

أسهم الصراع أول ما أسهم فى إعادة تعريف "القـــواعد" النقدية التى تفصل شابلان Chapelain وباسكال Pascal عن بوب Pope ودوبو، فقواعد الكتابة فـــى رأى الـــسابقين يمكن أن يتم البرهنة عليها بطريقة ديكارتية، أى بحجة سبق الإقرار بها، ويرى الأخيران أن النقد مسألة احتمالية اســـتدلالية "تجريبية". فبالنسبة لكل المحدثين ما عدا قلة قليلـــة مـــنهم (وهى فى الغالب ديكارتية)، تم فهم النقد فى القرن الثامن عشر على أنه محاولـــة اســـتدلالية لاكتشـــاف مصـــدر المزايا أو الآثار الخـــاصة فى الأعمـــال الأدبية، أى الوسائل التـــى يحقق بها الكتاب غاياتهم. وظلت هـــذه الصياغات للعـــلاقات بين الوسائل والغـــايات يطلـــق عليهـــا اسم "قواعد"، ولكن هذه القواعد لا يمكن أن تتم معرفتها مســـبقًا أو على نحو مؤكد تمامًا، فلا يمكن للناقد إلا أن يفترضها على نحو احتمالى بناء على الآثار (الغايات) التى أحس بها – فكما قال دوبو، القواعد تعلمنا "فقط كيف نعرف سبب نتيجة ما، تلك النتيجة التـــى تـــم الشعور بها بالفعل"(١٩). وفى الوقت نفسه، لا يمكن للناقد أن يثبت أى الأعمـــال لهـــا ميـــزة أكـــبر؛ لأن المعـــايير الأدبية لا يمـــكن أن تُعرف مســـبقًا، فكما يـــذهب بوالـــو وبـــوب ودوبو، اختبار الزمن فقط (التقاء العديد من الآراء المحتملة) هو الذى يمكنه أن يميز بين هذه الأعمال. يقدم لنا جونسون Johnson الإيضاح التالى: "بالنسبة للأعمال التى لا تعتبر براعتها مطلقة وقطعية، بل تدريجية ونسبية، الأعمال التى لا تقوم على مبادئ برهـــانية وعلمية، بل تقوم كلية على المـــلاحظة والتجربة، لا يمكننا أن نطبق عليها معيارًا سوى معيـــار طـــول بقائها واستمرار احتفاظها بالمكانة العـــالية". فلا يمكن أن يكون النقد "علمًا" مثـــل الهندســـة (بالمعنى القديم لهذا العلم الذى نحصل فيه على معرفة برهانيـــة بالأســـباب)؛ لأننـــا، كمـــا

---

(١٩) *Reflections,* II; III

يقول بوب أيضًا إن "القواعد لم تصنع إلا للإيفاء بغايتها"، وعندما ينجح الكتاب فى تحقيق غايـــاتهم، لابـــد من تخمين القواعد ("المستترة التى لا يظهر منها إلا آثارها") *Essay on Criticism,* II, 147, 79, 98.
ويرى رتشارد هيرد أن "القواعد ذاتها ما هى فى الواقع إلا لجوء إلى التجربة المعاشة، أى استنتاجات تـــم استمدادها من ملاحظة واسعة وعامة لكفاءة وسائل معينة وقدرتها على توصيل تلك الانطباعات"، ويقـــدم هيرد المنهج النقدى باعتباره مناظرًا للتعميم الاستقرائى فى العلم التجريبـــى (**الأعمـــال الكاملـــة، المجلـــد الأول**).

يذهب أديسون Addison عند مناقشة "مباهج الخـيال"، لا نعـرف ولا يمكننـا أن نعـرف ببساطة الآليات التى تؤثر بها الأعمال فينا[٢٠]. ومن هنا يقول لنا جيبون Gibbon إن الناقـد ينبغى عليه أن يقنع بذلك النوع من البرهان الذى يسمح به موضـوعه، سـواء أكـان هـذا الموضوع شعرًا أم تاريخًا: "تستخدم الهندسة فى البراهين الخاصة بها فقط: يفاضل النقد بين الدرجات المختلفة للاحتمال". وقام كتاب القرن الثامن عشر بتطبيق هذه النقطة على كل مجال تستحيل فيه البرهنة؛ فمثل هذه المجـالات لا يمكن أن تكون إلا علومًا استدلالية (تجريبيـة). وهكذا يستخدم بيرك Burke – عند مناقشة فن الحكومة –الحجة نفـسها التـى اسـتخدمها أديسون فى الأعمال الإبداعية [٢١] .

بدأ تطبيق هذه الحجج على الدراسات الأدبية (والدراسات الأخـرى) فـى الـصراع وبسببه يميز فونتنيل بين الثقافتين لا وفق مدى شمول الرؤية التى تتطلبها كل منهما فحـسب، بل وكذلك وفق منهج كل منهما والملكة الذهنية الغالبة عليها. فالشعر والخطابة يعتمدان على "الخيال"، والعلم على "العقل"، خاصة "منهج الاستدلال الجديد" عند ديكارت، ذلك المنهج الذى

(٢٠) Johnson, Preface to Shakespeare; Addison, *Spectator*:
"بالرغم من أننا فى العدد الذى صدر بالأمس تناولنا كيف أن كل عظيم أو جـديد أو جميل قـادر علـى التأثير فى الخيال بتوليد البهجة فيه، ينبغى علينا أن نقر بأنه من المستحيل علينا أن نحدد الـسبب الـلازم لهذه البهجة، ذلك لأننا لا نعرف طبيعة فكرة ما أو نعرف جوهر نفس بشرية، ممـا قـد يـساعدنا علـى اكتشاف اتساق أو تنافر أحدهما مع الآخر، ولذلك نظرًا لافتقارنا لهذا الضوء [الذى يمكننا أن نسير علـى هديه] فإن كل ما يمكننا فعله فى تأملات من هذا النوع أن نتدبر تلك العمليات فى النفس الأكثر استـساغة، وأن نضع فى ظلها ما هو ممتع أو مكدر للذهن، مع عجزنا أن نتبع العلل الضرورية والفعالة العديدة التى تنبع منها البهجة أو الكدر".
ويدلى هتشسون بنفس الحجة لـ "الإحساس بالجمال" فى الفصل الأول من كتابه بحـث فـى ... الجمـال *Inquiry into... Beauty*

(٢١) -Gibbon, *Essay* (echoing Aristotle, *Nicomachean Ethics*, I.iii); Burke, *Reflections*:
"إن علم تكوين جمهورية أو إحيائها أو إصلاحها، مثل كل علم تجريبى آخر، لا يتم تعليمه مسبقًا، كما أنه ليس تجربة قصـيرة يمكن أن توجهنا فى ذلك العلم العملى، ذلك لأن الآثار الفعلية للعلل الأخلاقية ليست آثارًا فورية دائما، ولكن ما هو متحيز للوهلة الأولى يمكن أن يكون ممتازًا على المدى الطويل، وامتيازه هذا قد ينبع حتى من الآثار السيئة التى أحدثها فى البداية".

لعب دورًا كبيرًا فى "تحسين الطريقة التى نفكر بها... فى هذا القرن" (والذى يأمل أن يغلب فى المستقبل على "النقد"). وهكذا تكشف لنا الفيزياء عن الحقيقة، بينما الشعر لا يمتلك سوى المكانة التقليدية للخيال، أى الرأى(٢٢)، ويشرح وتون هذه النقطة مستخدمًا لغة المنطق:

> أجمع عموم المثقفين على أفضلية القدماء فى تلك العلوم والفنون التى تناولناها حتى اليوم [التصوير، الشعر، الخطابة، النحت، العمارة]: ولكن المحدثين أكدوا أسبقيتهم فى تلك المجالات المعرفية التى مازالت فى حاجة إلى بحث واسع، وكانت مطالبتهم جد سريعة. وأظن أن العلوم الرياضية والفيزيائية تقع ضمن هذه المجالات المعرفية، إذا نظرنا إلى هذه العلوم بمعناها الواسع. فهذه مجالات لا تعتمد فى صدقها على آراء البشر؛ فهى تسمح بوسائل ثابتة لا مجال للشك فيها، وتتمثل هذه الوسائل فى المقارنة والتقييم. ومن هنا يمكننا أن نتجادل حول السؤال عمن هم أفضل الخطباء أو أفضل الشعراء، ولكننا لا يمكننا أن نتجادل حول السؤال عمن هم أعظم علماء الهندسة أو الرياضيات أو الفلك أو الموسيقى أو التشريح أو الكيمياء أو النبات، وما إلى ذلك(٢٣).

وهكذا حتى المحدث وتون يقنع بالتسليم بضرورة أن "أساتذة الكتابة، كل بطرقه المتعددة، حتى هذا اليوم، يرجعون إلى القدماء للاسترشاد بهم، ومازالوا يستمدون منهم قواعد فن الكتابة".

---

(٢٢) يضمر فونتنيل الكثير عندما يعقد تباينًا بين النزاعات "اللانهائية" لـ "البلاغة" والاختلافات النهائية لـ "العلم"، فليست تلك النزاعات مجرد الموطن التقليدى لمجرد (الرأى) المحتمل، بل يصف فونتنيل "خدعة الخطابة" الأساسية باعتبارها موازنة للآراء على كلا جانبى القضية ، وذلك وصف عادل للحجة *in utramque patrem* كما فهمها متشككون أكاديميون مثل شيشرون، ومنهج لا يؤدى إلا إلى احتمالات Patey, *Probability*, ch. I.

(٢٣) *Reflections* (Addison makes the same division in the *Spectator*, *160*).
عندما يدرج وتون Wotton الموسيقى مع الحساب والهندسة، يضع نصب عينيه الموسيقى النظرية *musica theoretica* – أى دراسة النسب والعلاقات العددية الأخرى – وليست الموسيقى التطبيقية *musica practica* (التأليف والأداء الموسيقى).

ثانيًا، عجل التقسيم الجديد للمعرفة بأزمة فى تصورات "تاريخ" أى فن؛ فكان مضمرًا فى هذا التقسيم الجديد أن العلم، على ضوء وجود منهج مناسب، يتقدم تراكميًا، أما الفنون فلا تتقدم بهذه الطريقة. وفى النهاية – فى سياق المناظرات العديدة فى القرن السابع عشر حول المحاكاة والأصالة – يؤدى هذا الأثر الضمنى للتقسيم الجديد إلى رفض التصور القديم لـ "الفن" ذاته. فلم يعد "الفن" نشاطًا منهجيًا (أى نشاطًا تحكمه "قواعد")، فذلك من مميزات "العلم" (الذى صار منهجه ببساطه "منهجًا علميًا"). وما دام "الفن" لم يعد يعنى "المحكوم بالقواعد" صارت فكرة "التقدم" الفنى شيئًا لا معنى له. وبمجرد أن تغير معنى "الفن"، أصبح بإمكان جون أيكن John Aikin أن يقول: "لا يمكن نقل براعة فنان معين إلى خليفة له، ومن هنا لا يقف عصر لاحق على أكتاف عصر سابق بالنسبة لـ ["الفنون"](٢٤). وتم فهم استيعاب الوسائل التى أنجز بها الكُتَّاب العظماء آثارهم – أى استيعاب القواعد – على أنه الطريقة التى يتعلم بها الكُتَّاب الصغار فنهم (على الرغم من أن الكاتب الموهوب فقط – أى "العبقرى" – هو الذى يمكنه أن يضيف إلى إنجاز أساتذته): وبالتالى تمثل القواعد الاستمرارية فى انتقال أى فن من الفنون. واتخذت تأريخات الفنون بدورها شكل تأريخات لأنواع فنية

(٢٤) "On Attachment to the Ancients", in *Letters*, pp. 18-19

(بالطبع يتكئ أيكن Aikin على العبارة الشهيرة للتقدم التراكمى وتحقيقه بالبناء على عمل السابقين الذين تم تتبع تاريخهم الطويل فى كتب عديدة منها كتاب مرتون Merton **على أكتاف العمالقة** *On the Shoulders of Giants* وكتاب جونز Jones **القدماء والمحدثون** *Ancients and Moderns*). ويدلى هازليت Hazlitt بنفس الحجة فى مقالته "لماذا الفنون ليست تقدمية؟ – شذرة" "Why the arts are not progressive? - a fragment" (١٨١٤)، فى الواقع يعبر هازليت عن هذه الحجة أوضح تعبير؛ لأنه فى عصره كان المصطلحان (وكذلك الفئتان) "الفن" و"العلم" قد اتخذا معناهما الحديث تقريبًا:

"الشكوى نفسها – أى الشكوى من أن الفنون لا تصل إلى تلك الدرجة التقدمية من الكمال التى يمكن توقعها على نحو معقول منها – تنبع من فكرة خاطئة؛ إذ إن التناظر الذى يتم اللجوء إليه لتدعيم التقدمات المنتظمة للفن نحو درجات أعلى من الامتياز يفشل فشلا ذريعا، فهو يسرى على العلم، لا على الفن... فكل ما هو آلى أوقابل لأن يختزل فى قواعد أو قابل للبرهنة عليه – نقول إن ذلك هو التقدمى ويسمح بالتحسين التدريجى، أما كل ما ليس آليا أو قطعيا، بل يعتمد على العبقرية والذوق والمشاعر – فسرعان ما يصير ثابتا أو متحركا للوراء". *Round Table*

معينة: مثل كتاب سير الفنانين *Lives of the Artists* لفاسارى Vasari وحتى كتاب سيرة الشعراء *Lives of the Poets* لجونسون، فتم تنظيم الكتب لتكون بمثابة قصة لفنانين متعاقبين ينشدون وسائل جديدة تحقق غاياتهم بصورة أفضل، وهى غايات وضعها مؤسسو الجنس الأدبى. (بهذه الطريقة، يمكن لنقاد مثل دوبو أن يتحدثوا عن مؤلف ما باعتباره "خليفة" لمؤلف آخر "يحل محله" المؤلف الجديد لأنه أنتج "أداءات أفضل من نفس النوع": تأملات نقدية *Critical Reflections*، الجزء الثانى). وبالنسبة لفاسارى ودوبو، يشكل كل عمل فنى جزءًا من تراث متواصل يمتد فى الزمان والمكان، ويمكن أن يعبر الحدود القومية، فى أى مكان تتم فيه ممارسة هذا النوع الفنى، وهكذا يتعقب بوب فى كتابه **مقالة فى النقد** *Essay on Criticism* تطور النقد بداية من أرسطو حتى عصره، منظمًا تأريخه وفق البراعة الخاصة بكل ناقد فى إطار الغايات العامة للنقد ذاته. لكن التصور الحديث للفن رفض مثل هذا التنظيم، وذلك سبب من الأسباب فى أن حججًا مثل الحجة التالية التى يدلى بها فولتير Voltaire أصبحتِ ذات دلالة كبيرة:

> استمد معظم النقاد قواعد الشعر الملحمى من ملاحم هوميروس، وفقًا للعادة أو بالأحرى ضعف البشر الذين يأخذون بداية فن ما على أنها مبادئ هذا الفن نفسه، ويميلون إلى الاعتقاد بأن كل شىء ينبغى أن يكون بطبيعته ما كان عليه عندما تم اختراعه فى البداية.(٢٥)

مع نهاية الفهم القديم للفن باعتباره محكومًا بالقواعد ونهاية ما استلزمه ذلك من نظرية فى النوع الأدبى، كان لابد أن تتغير الطريقة التى تم بها تصور تاريخ أى فن من الفنون.

---

(٢٥) *Essay on Epick Poetry* (1727);

يستطرد فولتير لدرجة القول بأن:

"القصيدة الملحمية لطروحة منظومة شعرًا. العادة هى التى أضافت لها كلمة 'الملحمية'، خاصة لتلك القصائد التى تسرد حدثًا عظيمًا". ويحاكى سويفت حجج مثل حجة فولتير محاكاة ساخرة فى كتابه حكاية سفينة: "لكننى أعتقد أننى هنا مؤهل لأن أحظى بالشرف العظيم الذى يدعو للفخر والماثل فى أننى آخر كاتب، أزعم سلطة مطلقة لحقى، بصفتى آخر محدث، تلك السلطة التى تمنحنى قوة طاغية على كل الكُتّاب السابقين علىّ".

فكما سنرى، يتم احتواء تأريخات فنون معينة فى تاريخ فكرى أو ثقافى أو قومى أعم. لو كان توزيع فونتنيل للمجالات المعرفية وفق الملكة ينبع فى النهاية من وصف بيكون فى كتابه **ترقية المعرفة للذاكرة والخيال والعقل** (وهى ملكات التاريخ والشعر والفلسفة على الترتيب)، أضاف نظرية فى التكشف التقدمى للذهن من خلال التتابع التاريخى لهذه الملكات: "هناك نظام ينظم تقدمنا. فكل علم يتطور بعد أن تكون مجموعة معينة من العلوم السابقة عليه قد تقدمت، ولا يمكنه أن يتطور إلا فى هذه الحالة؛ فعليه أن ينتظر دوره حتى يكسر صدفته ويخرج للنور". تبنى معظم المحدثين اللاحقين لفونتنيل نموذجه التاريخى وما استلزمه ذلك من تقسيم للمعرفة، فعلى سبيل المثال، أمد هذا النموذج ألمبير d`Alembert – الذى صار الخيال بالنسبة له الملكة الحاكمة للشعر، بل لكل الفنون الرفيعة [الفنون الجميلة والآداب الرفيعة] – بتفسير لتطور الثقافة الأوروبية منذ "نهضة الآداب": "عندما ننظر إلى تقدم الذهن منذ تلك الفترة التى تعيها الذاكرة، نجد أن هذا التقدم تم القيام به بالتسلسل الذى ينبغى أن يسير فيه بصورة طبيعية. فبدأ بسعة الاطلاع، واستمر بالآداب الرفيعة، واكتمل بالفلسفة"(٢٦)، وهناك من يتتبعون التقدم من الحواس مرورًا بالخيال حتى العقل، وهذا النموذج استرشد به توماس وارتون Thomas Warton فى كتابه **تاريخ الشعر الإنجليزى** باعتباره جانبًا من جوانب تاريخ إنجلترا ذاتها، وهو النموذج نفسه الذى استرشد به هيو Hugh عند تمييزه وتنظيمه للتقاليد القومية المتنوعة فى البلاغة والآداب الرفيعة (٢٧). وصار تاريخ أى فن من الفنون تاريخًا ذا مراحل – فترات – تناظر حركات أكبر للذهن القومى والمؤسسات القومية؛ لأنها مراحل تسترشد بهذه الحركات. وبهذا استلزم التقسيم الجديد للمعرفة (وكذلك الإحساس العميق بالاختلاف التاريخى) الذى تولد من الصراع أنواعًا جديدة من التاريخ مثل ذلك الذى يناقشه رينيه ويليك René Wellek على سبيل المثال فى كتابه **نشأة التاريخ الأدبى الإنجليزى** *The Rise of English Literary History* فى النهاية، أدى التقسيم الجديد إلى إعادة تصور فئة "الأدبى" ذاتها، وهو تصور اكتمل فى القرن الثامن عشر عندما تم وضع

---

(٢٦) *Preliminary Discourse*

(٢٧) Crane, *Humanities*, I.

الآداب فى إطار الفئة الجديدة لـــ "الجمالى". عندما صنف بيرو وفونتنيل الشعر تحـــت بنـــد "الخيال"، تطرقًا إلى ملكة كان معناها قد تغير منذ عصر بيكون؛ إذ فقد الخيال ما كـــان فـــى عصر النهضة يمثل وظائفه الفكرية الكبرى، خاصة ارتباطه بالتقييم، فالفهم وحده هو الـــذى يقوم بهذه المهام اليوم، ومن هنا نبع طرح فونتنيل لتناول الفنون جانبًا فى كتابـــه استطراد: فهـــو يقارن على نحو تقابلى بين "خدع الخطابة" واعتمادية الفيزياء، بين "الحيوية" و"الدقة"، ويقول إن الشعر والخطابة "ليسا مهمين فى حد ذاتهما" ربما كان للفصاحة وظيفة سياسية فى وقت ما مضى، ولكن "الشعر من ناحية أخرى لم يكن صالحًا لشىء، مثلما كان دومًا فى ظـــل كـــل أنواع الحكومات: وهذه النقيصة من جوهر الشعر" [٢٨] ، وتلا ذلك سلسلة من الأعمال تعيـــد مثل هذه الانتقادات، بداية من كتـــاب الـــشعر العقـــيم *De Futilitate poetices* (١٦٩٧) لتانجى ليفيفر Tanneguy Lefebvre حتى القرن الثامن عشر[٢٩].

ساعد تدعيم القرن الثامن عشر لفئة الجمالى، كما هو معروف جيدًا، على زيادة حـــدة تقسيم فونتنيل للعمل الذهنى: فبالنسبة لباتو Batteux الذى كتب عام ١٧٤٦ عما يشكل الفنون الجميلة كفئة – فى كتابه **الفنون الجميلة**، مختزلة فى مبدأ واحد *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* قائلا: "يمثل الذوق فى الفنون ما يمثله الذكاء فى العلوم"، "الحقيقـــة هى موضوع العلوم، أما موضوع الفنون فهو الجميل". ومن هنـــا ســـتتولد شـــكوى شـــيلر Schiller فى كتابه **التربية الجمالية للإنسان** *The Aesthetic Education of Man* مـــن أن الملكات الذهنية فى عصره أصبحت "منفصلة عمليًا بقـــدر ما ميزها علماء النفس نظريًا"، وهى نقطة كان القدماء أكثر حذرًا، والمتشككون فى النظام الحديث للفنون على وعى بها منذ أمد بعيد [٣٠]. وتغير مفهوم الأدب نفسه تحت الضغط: تقلصت "الآداب الرفيعة" التى كانـــت من قبل فئة فسيحة تشمل كل المعرفة المكتوبة المهذبة إلى أن اقتصرت على الأدب "الخيالي"

---

(٢٨) Trans. Hughes

(٢٩) Le Clerc, *Parrhasiana* I,; Pons, *Dissertation sur le poème épique*, in *Oeuvres*; and Cartaud de la Villate, *Essai sur le gout*.

(٣٠) Schiller, *Aesthetic Education*

– أى الأنواع الشعرية والمسرحية والسردية التى شكلت فى القرن التالى التقسيمات الأساسية للأدب، وكما كتب يوهان بيرك Johann Bergk عام ١٧٩٩: "وبذلك لا تتمثل وظيفة الأدب المهذب فى زيادة معرفتنا؛ لأن هذه الوظيفة تتقاسمها مع العلوم، بل فى تهذيب ذوقنا" (٣١). وبنهاية القرن الثامن عشر تمثلت نتيجة ذلك فى الإحساس الشائع بأن الفن الأدبى رغم تأديته وظيفة مفيدة فى سياق ثقافى آخر من قبل، لم يعد يؤدى هذه الوظيفة، أى أنه لم يعد، كما يقول هيجل Hegel عن الفنون عامة، بإمكانه أن "يلبى حاجتنا القصوى"، وصار الدفاع عن الشعر الشغل الشاغل مرة أخرى.

معركة الكتب: الصراع بين الإبداع والتعلم

هناك فرق بين سعة الاطلاع والأدب... فالأدب هو المعرفة بالآداب، وسعة الاطلاع هى المعرفة بالوقائع، والأماكن والأزمنة وآثار القدماء... والمتبحر فى العلم يمكن أن يكون أو لا يكون أديبًا مجيدًا؛ لأن الفطنة الحساسة والذاكرة الواعية الدقيقة يتطلبان شيئًا أكبر من

= قبل ذلك كان ألكسندر بوب قد سجل وعيه بتقسيم المحدثين للعمل (واستعمل الفكرة الجديدة أيما استخدام، التى كان ماندفيل Mandeville أول من سماها بذلك، لكى ينتقد اختزالهم للمعرفة والفنون فى الحرف والصنائع). يقول فى كتاب بعنوان **عن المثير للعطف** *Peri Bathous* (١٧٢٨): "ينبغى أن يقف فننا على قدم المساواة مع الفنون الأخرى فى هذا العصر. وينبع التطوير الكبير للصناعات الحديثة من كونها منقسمة إلى أفرع عديدة ومقسمة على عدة حرف... وندين لهذا الاقتصاد بدقة ساعاتنا الحديثة، ومما لا شك فيه كنا سندين له أيضًا ببراعة شعرنا وبلاغتنا الحديثين إذا كانت الأجزاء العديدة منقسمة بنفس الطريقة".

(٣١) Bergk, *Die Kunst*.

إنه بالمعنى القديم لمصطلح الآداب الرفيعة *belles-lettres* – الذى يشمل كل "العلوم"، خاصة المعرفة التاريخية – الذى غيرت به "الأكاديمية الصغيرة"، التى أسسها كولبير Colbert عام ١٦٦٣، اسمها عام ١٧١٦ إلى أكاديمية النقوش والآداب الرفيعة Académie des Inscriptions et Belles-Lettres، وبحلول العصر الذى عاش فيه دلمبير d'Alembert كان هذا المصطلح قد تقلص معناه: "تقصر اسم «العلم» على المعارف التى لا يخفى على أحد افتقارها للاستدلال والتأمل مثل الفيزياء والرياضيات ... إلخ، ونقصر اسم "الآداب الرفيعة" على المنتجات المستساغة للذهن التى يلعب فيها الخيال دورًا أكبر مثل الخطابة والشعر ... إلخ".(*Encyclopédie*, s.v. "Erudition")

مجرد الدراسة وحدها. بالمثل، يمكن أن يفتقد الأديب littérateur سعة الاطلاع. وإذا اجتمعت هاتان الصفتان ينتج اجتماعهما إلى إنسان متعلم ومهذب.

(جوكور، "الأدب"، دائرة المعارف الفرنسية)

فى عام ١٦٩٠، نشر الدبلوماسى المتقاعد سير وليم تمبل William Temple مقالة بعنوان **فى المعرفة القديمة والحديثة**، فاتحًا بها جدلاً بشغل المثقفين، وزود سويفت Swift وبوب بأبرز اهتمامات العديد من خير أعمالهما، ويحدد مصطلحات الجانب الأعظم من الجدل الأدبى الإنجليزى فى العصر الأوغسطى. فبعد أن قرأ تمبل دفاعًا عن المعرفة الحديثة فى كتاب توماس بيرنت Thomas Burnet بعنوان **نظرية مقدسة عن الأرض** *Sacred Theory of the Earth* وكتاب فونتنيل **استطراد** *Digression*، شرع فى عقد مقارنته الخاصة ليوضح أن "أقدم الكتب فى حوزتنا مازالت الأفضل من نوعها"، وهى كتب مكتوبة باليونانية واللاتينية "ندين لها بكل ما تعلمناه" وحتى أعظم المحدثين "ليس أمامهم سوى أن يسيروا فى الدروب التى سلكها القدماء... وكل ما يكتبونه ما هو فى أحسن حالاته إلا صورة من هذه الأصول [القديمة]" (٣٢)، وكما توحى مصطلحات حجة تمبل، رغم أن المعركة الإنجليزية كانت تشبه الصراع الفرنسى الذى اتخذ شكل الجدل حول المزايا النسبية للأدب القديم والأدب الحديث، فقد كانت من بدايتها أكثر انشغالا بالكتب ذاتها، أى بإنتاجها واستخداماتها ومستعمليها على وجه الخصوص بقواعد الناقد ووظائفه.

لم يتبن تمبل التقسيم الجديد للفنون والعلوم قط، بل فند موقف فونتنيل ربما كان هناك عمالقة بالمعنى فى العصور القديمة (كما يظهر الدليل الأثرى)، ثم يتقدم فى مقارنته مازجًا بين "الفلسفة" بما فيها علم الفلك وعلم وظائف الأعضاء على وجه الخصوص (وهنا يستبعد تمبل النظريات الجديدة لكوبرنيكوس Copernicus وهارفى Harvey مقللاً من أهميتها وليست لها فائدة علمية)، و"السحر"، و"فن العمارة" (بما فيه تطبيقات الرياضيات على العمارة

(٣٢) "An Essay" in *Works*, III.

فى "التحصينات")، والملاحة والجغرافيا (التى لم يؤد فيها حتى حجر المغنـاطيس(*) lodestone إلى تفوق المحدثين)، والتصوير الزيتى ونحت التماثيل، والميكانيكا (التى لم يتفوق فيها أحـد فى كلية جريشام Grescham College على القدماء)، والشعر (الأعمال المكتوبة نظمًـا أو نثرًا، بما فيها كتب التاريخ) (٣٣). ففى كل هذه المجالات، فشلت المعرفة"فى هـذه السنوات المائة والخمسين " حتى فى أن تصل إلى مكانة ما توصل إليه القدماء، ولكى يثبت أن الأقـدم هو الأفضل فى نهاية المطاف، يستشهد تمبل برسائل فالاريس Phalaris وخرافات إيـسوب، التى يرجعها إلى عهد فيثاغورث Pythagoras رغم تشكك النقاد السابقين عليه فـى حقيقـة ذلك. وأخيرًا، يضرب تمبل أربعة أمثلة على تدنى المحـدثين: حركـة الإصـلاح الـدينى Reformation التى وجهت كل الاهتمام إلى الدين بصورة مبالغ فيها، وأفول نظام الرعايـة Patronage، والجشع؛ حيث يسعى الناس لجمع المال فى حين أنهم كانوا يسعون فيما مضى لـ "الشرف"، والاحتقار [الزائف] للتحذلق".

كان وليم وتون William Wotton أول من رد على تمبل بالتفـصيل، وكـان فـى الثامنة والعشرين من عمره عندما نشر كتابه **تأملات فى المعرفة القديمة والمعرفة الحديثـة** *Reflections upon Ancient and Modern Learning* عام ١٦٩٤. وعلى العكس من تمبل، كان وتون ضليعًا فى علوم اللغة، صعد نجمه فى وقت مبكر من حياته، مثـل جـون ستيورات ميل John Stuart Mill الشاب؛ حيث بدأ فى تعلم اللاتينية واليونانيـة والعبريـة وهو فى الرابعة من عمره (والتحق بجامعة أكسفورد وهو فى العاشرة مـن عمـره)، وفـى

(*) حجر المغناطيس حجر له قدرة مغناطيسية طبيعية، وكان يُستخدم قديمًا فـى الملاحـة والجغرافيـا بمثابـة بوصلة. (المترجم)

(٣٣) يقصد تمبل Temple بكلمة "السحر" ما كان يطلق عليه منذ العصور الوسطى اسم "السحر الطبيعـي"، وهـو فلـسفة طبيعية تطبيقية مهمة فى تطور العلم الحديث (انظر مقالـة هتشيـسون Hutchison "Occult qualities" وكتاب إيمان Eaman بعنوان *Science*). عندما ينكر تمبل مغزى حجر المغـناطيس (وعندمـا يـوحى فيما بعد بأن القدماء أنفسهم ربما كانوا يمتلكون متفجرات)، فإنه يشكك فيما كان ثالوث الاختراعات الحديثـة العظيمة: الطباعة والبارود والبوصلة (انظر مقالة ولبر Wolper بعنوان "بلاغة البـارود" "Rhetoric of gunpowder").

الأمور العلمية، يعترف بأنه طلب مساعدة أعضاء الجمعية الملكية أمثال جون كريج John Craige وإدموند هالى Edmund Halley. ويقدم وتون نفسه بأنه وسيط بين القديم والحديث، مقسمًا المفاخر من خلال تقسيمه المتقن للفنون والعلوم على كل منهما، مخصصًا فصلاً لكل منهما. فى الواقع، يقتل وتون الشعراء والخطابة بحثًا – وهما المجالان الأخلاقيان اللذان يهمان تمبل – فى خمسة فصول تمهيدية، ويكرس الجزء الأساسى من كتابه تأملات لعرض الإنجازات الحديثة فى العلوم الفيزيائية.

من بين المجالات التى يستشهد بها وتون على تفوق المحدثين مجال لم يكن من قبل طرفًا رئيسيًّا فى الصراع، وهو مجال "فقه اللغة" (النقد)، وهو نوع من الدراسة بلغت حد الكمال منذ إحياء المعرفة وبسببه. ومن خلال جهود المحققين المحدثين فى ضبط التفاصيل الصغيرة للتواريخ والأسماء، "التسلسل الزمنى القديم والجغرافيا القديمة" *Old Chronology and Geography* – وهو عمل يتم استبعاده فى الغالب الأعم باعتباره عملاً مضنيًا متحذلقًا – نعرف اليوم شكل التاريخ القديم بصورة أفضل مما كان يعرفه أى شخص فى العصور القديمة نفسها. وتبرز فصاحة وتون فى الاحتفاء بمثل هذا النوع من الدراسة، مستخدمًا عبارات استدعاها سويفت عندما بدأ يكتب روايته **حكاية سفينة** *Tale of a Tub* ، ويقول وتون إن "تفسيرات النقاد المحدثين تتطلب دقة فى الفكر ومطابقة الإبداع لمقتضى الحال ربما أكثر عشرين ضعفًا من حجم هذه الأعمال التى بنيت عليها هذه الأنواع من النقد نفسها"، وهذه الجهود الهائلة للمعرفة "ترفع قدر الناقد الحصيف فوق قدر المؤلف نفسها الذى يجرى الناقد قلم مهارته على أعماله؛ حيث إن من يميز أفكار إنسان آخر أعظم من الإنسان الذى فكّر".

دخل تمبل طرفًا فى الصراع مرة أخرى فى رد على وتون كتبه حوالى عام ١٦٩٥، ولكنه لم ينشر إلا بعد وفاته فى طبعة أعماله المجمعة التى نشرها سكرتيره جوناثان سويفت عام ١٧٠١. وهنا يوضح تمبل الهدف من رده هذا أنه يهدف إلى إقناع أساتذة الجامعات بألا يكفوا عن دراسة الروائع الكلاسية، ويسجل وعيه بالجانب التربوى من جوانب الصراع: يدور النقاش حول ما يقدر أن تستولى عليه العلوم والمناهج من المقرر الدراسى. وهنا أيضًا واجه تمبل التقسيم الجديد للمعرفة، رغم أنه لم يفهم ذلك. وفى رأى تمبل أن المعرفة التى يصر

خصومه على الاحتفاء بها أيما احتفاء ليست المعرفة التى تولدت منذ إحياء المعرفة، بل هـى تلك التقدمات التى جعلتها "الفلسفة الجديدة" ممكنة، والتى لا ترجع إلا إلى "خمسين أو سـتين سنة" مضت، أى فلسفة ديكارت. (وهنا يستشهد تمبل بباراسلسوس Paracelsus بوصـفه أستاذًا لديكارت و"جريشام" بوصفه تلميذًا له، ولا يظهر بيكون فى الصورة مطلقا). وحيث إن وتون يقبل تفوق القدماء فى مجالات مثل الشعر والخطابة، رأى تمبل أن الخلاف اليوم يدور حول "الكيمياء، والتشريح، والتاريخ الطبيعـى للمعـادن والنباتـات والحيوانـات، والفلـك والبصريات، والموسيقى، والفيزياء، والفلسفة الطبيعية، وفقه اللغة، واللاهوت، مـع الوعـد بتقديم عرض سريع لكل منها"، ولكن المخطوط ينقطع هنا، مما دفع وتون لأن يعلق: "عنـدما يصل الأمر إلى مربط الفرس، تتوقف النسخة[التى وصلت إلينا]"(٣٤). وبدلاً من ذلك يقتـصر تمبل على تكرار آرائه عن "الخطابة" (بما فيها التاريخ على وجه الخصوص) وفى التـساؤل كيف صار فقه اللغة يحتل مكانة عالية باعتباره "علمًا". قام النقاد سابقًا بمهمة مفيدة تتمثل فى رد النصوص القديمة إلى حالتها السليمة، إلا أنهم أصبحوا يشغلون أنفسهم بـ "تفاصيل دقيقة لا طائل من ورائها" وتواريخ و"الأسماء القديمة للأشخاص والأماكن، والعديد من مثـل هـذه التفاهات الجليلة". والأسوأ من ذلك أنهم يثيرون اعتراضات تافهة مماحكـة حـول الكلمـات والمقاطع فى الحكم على الأسلوب، واضعين أنفسهم حكامًا لمن يَفضلونهم، و"يـسوون بـين الصالح والطالح"، فى عالم المعرفة. وطوال كل ذلك يتحدث تمبل عن النقاد بـصورة تبـرز أنهم ليسوا نبلاء (إنهم مجرد "سماسرة" "يتاجرون" بالمعرفة، وأن اهتماماتهم لا علاقـة لهـا باهتمامات النبلاء (إنهم سلالة من الباحثين لا أعرفهم كثيرًا).

وكان تمبل مصدر الإلهام الذى استمد منه سويفت تناوله للنقاد فى "معركـة الكتـب"، وطوال روايته حكاية سفينة (طشت) (التى بدأ فى كتابتها فى بداية تسعينيات القرن الـسابع عشر ونشرها لأول مرة عام ١٧٠٤). وفى فصل بعنوان "استطراد خاص بالنقاد" مـن هـذه

(٣٤) Temple, "Some thoughts upon reviewing the essay of Ancient and /modern Learning", *Works*, III.

الرواية، نجد أن متحدثًا حديثًا ودعيًا يميز بين ناقدين من نقاد الماضى – الناقد القديم الذى لا يهتم إلا بأن "يمدح أو يبرئ" الأعمال ويشرح قواعد الكتابة الجيدة، والنوع الثانى "مستعيدو المعرفة القديمة" فى عصر النهضة – يميزهما عن "الفضيلة البطولية"، لـ "الناقد الحقيقى"، الذى يصفه بأنه "مكتشف لأخطاء الكتاب ومجمع لها"، "الناقد الحقيقى عبارة عن ميكانيكى يجهز نفسه ببضاعة وعدة لتجارته" وفى "المعركة"، نجد مقارنة صورية يذبح هوميروس فيها بيرو بأن "يقذف به فى وجه فونتنيل، تهشم الضربة رأسيهما معًا"، يتميز النقاد المحدثون بـ"الصخب والوقاحة، والبلادة والزهو، والثقة بالنفس والتحذلق وسوء الخلق"، ويسعون لأن يدكوا قمم جبل بارناسوس Parnassus. ويقرن سويفت، مثل تمبل، النقاد المحدثين بـ "المنهج": وفى حادثته القصصية الإيسوبية الشهيرة، نجد أن شخصية إينشنت بى Ancient Bee [التى تعنى اسمها حرفيًا النحلة القديمة] الرحيمة تحذر شخصيته مودرن سبايدر Modern Spider [التى تعنى حرفيًا العنكبوت الحديث] البذيئة سليطة اللسان ذات العقلية الرياضية، قائلة: "فى ذلك المبنى الخاص بك، ربما كان هناك عمل ومنهج كافيين، ولكن تكشف التجربة اللعينة لكلينا أنه من الواضح تمامًا أن المواد لا تساوى شيئًا، وأتمنى أن تحذر من اليوم فصاعدا وتأخذ فى اعتبارك بالاستمرارية والمادة والمنهج والفن"(٣٥). بجانب وتون فى "المعركة" يظهر "عشيقه" بنتلى Bentley، الذى يسرق عتاد فالاريس وإيسوب، وذلك إشارة إلى جدل فالاريس الذى يمثل أهم و(ألذع) عنصر من عناصر الصراع الإنجليزى. كان تشارلز بويل Charles Boyle (الذى صار فيما بعد إيرل أوريرى Orrery) مازال طالبًا فى أكسفورد عندما تبع مدح تمبل لفالاريس وإيسوب عام ١٦٩٠ وكلف بمهمة تحقيق أعمال فالاريس، ونشر هذا التحقيق أخيرًا عام ١٦٩٥، بالرغم من أن ذلك لم يتم إلا بعد أن رفض رتشارد بنتلى، الذى كان قد تقلد منذ فترة وجيزة منصب أمين مكتبات الملك، السماح – لبويل بالاطلاع على بعض المخطوطات المهمة له فى تحقيقه. وفى أثناء ذلك شرع بنتلى، الذى سرعان ما سيرتفع نجمه باعتباره أعظم علامة كلاسى فى ذلك العصر، فى إثبات أن كلاً من

---

(٣٥) Swift, *Tale*.

فالاريس وإيسوب ليسا كلاسيين على الإطلاق، بل كل منهما هلنيستى Hellenistic ينسبان للعصور الكلاسية عن طريق الخطأ. ونشرت جهوده أولاً فى ملحق قصير للطبعة الثانية من كتاب **تأملات لوتون** عام ١٦٩٧، ثم نشرت بعد عامين بعنوان منفصل، وهو أطروحة حول **رسائل فالاريس الشعرية** *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris* (وفى هذه الأثناء، نشر فرانسس أتربيرى Francis Atterbury وآخرون باسم بويل هجومًا على بنتلى، وبالتحديد على علمه وأخلاقه).

أما تمبل الذى لم يكن عالم لغة فدلل على قدم وأصالة رسائل فالاريس بالإشارة إلى محتواها وإلى النبالة الأخلاقية وفائدتها لرجل الدولة (الذى يعرِّف بأنه سيد)، وكان بنتلى قد أثبت أن هذه الرسائل وثائق مزورة تنتمى لعصر متأخر ودست على العصر الكلاسيكى، مستخدمًا فى ذلك كل أدوات فقه اللغة. وكما يلمح سويفت فى "معركة الكتب"، قام بنتلى بسرقة عتاد فالاريس ــ أى المادة الخارجية المحضة لتاريخه – أما أعماله العظيمة نفسها فظلت باقية. ومثل العنكبوت والنحلة، يختلف القدماء والمحدثون فى مناظرة فالاريس حول المنهج الملائم لقراءة النصوص وتأليفها. فتمبل يقرأ النصوص القديمة بطريقة الحركة الإنسانية التى كانت تحتل مكانة عالية فى عصره، أى بحثًا عن المعرفة المفيدة التى تحتويها. ويرى أن القدماء العظماء يخاطبوننا مباشرة، ونظرًا لملاءمتهم المباشرة يمكنهم أن يكونوا أيضًا بمثابة النماذج التى نقتدى بها ونحاكيها، الأمر الذى يعد هضمًا لنماذج الماضى بهدف الإفادة منها فى الوقت الحاضر. (وبهذه الطريقة، لا تحاكى الأشكال الساخرة الأوغسطية مثل الملحمتين الساخرتين **ماك فلكنو** *Mac Flecknoe* و**اغتصاب خصلة الشعر** *The Rape of the Lock* نماذج الماضى فحسب، بل تجعل الطرائق الملائمة فى المحاكاة موضوعها المعلن). ويشير تمبل إلى الكتب والقراءة بوصفهما شكلاً من أشكال "المحادثة"، كما فعل بترارك فى بداية الحركة الإنسانية؛ حيث إنه لم يقم بمحاكاة شيشرون Cicero فحسب، بل كتب رسائل مألوفة للرومانى الذى مات منذ عدة قرون [٣٦]. ولكن سرعان ما تقدم المشروع

(٣٦) Temple, III.

الإنسانى لاستعادة النصوص القديمة وردها إلى حالتها السليمة بخطى جد سريعة – خاصة فى المعرفة القديمة، التى لم يتم التوصل إليها من خلال النصوص فحسب، بل وكذلك من خلال الآثار الباقية مثل العملات المعدنية والميداليات – لدرجة أن من كانوا أصدقاء فى البداية ينظر إليهم على أنهم أجانب؛ فالاختلاف بين الماضى والحاضر جعل الاطلاع المباشر على النصوص القديمة واستمرارية ملاءمة هذه النصوص للحاضر إشكالاً. فبالنسبة للفقيه اللغوى بنتلى، ليست رسائل فالاريس مصدر حكمة حتى يتم التحادث معها، بل هى مجرد وثيقة تاريخية غامضة فى حاجة إلى أن تفك شفرتها، وبذلك قلما تكون بمثابة نماذج يمكن أن تصلح للتقليد. ولم تكن هذه المشكلة جديدة؛ ففى عصر النهضة من قبل، انقسمت الحركة الإنسانية حول قضية التاريخ، وتحول معنى Copy [التى تعنى نسخة، صورة] من Copiousness [الغزارة، الكثرة، الوفرة، الفيض] إلى مجرد recapitulation [تلخيص لكلام سابق، أو إعادة كلام سبق بإيجاز، الفذلكة]، ولكن فى القرن السابع عشر، صارت هذه المشكلة أزمة، نتيجة لنجاح المشروع الإنسانى فى إنماء المعرفة التاريخية، ومن خلال الانتشار المتزايد للمواد المطبوعة(٣٧).

---

(٣٧) Grafton, "Renaissance Readers", and Wencelius, "La querelle".
ولكن ج. و. بجمان G. W. Pigman يستند إلى أمثلة عديدة ويقول إنه بالنسبة لمعظم قراء عصر النهضة، "عندما يهدد الوعى التاريخى بالاختلاف بين الحاضر والماضى بتقويض نموذجية التاريخ، يفقد الماضى قدرًا من اختلافه، ولا يفقد نموذجيته" ("Imitation"). يربط إيزنشتاين Eisenstein الصراع بانتشار الطباعة فى كتابه *The Printing Press*، ويسجل أنصار القدماء مثل سويفت وبوب فى أعمال مثل **حكاية سفينة** و**الدنسيادة** وعيهم المزعج بانفجار فى عدد الكتب المطبوعة وتوفرها والتأليف الجديد لها، وكان تمبل قد لاحظ بقلق كيف أن أعداد "المنكبين [اللالطفاء] على كتب" نما نموًا كبيرًا فى إنجلترا فى "الخمسين سنة" الأخيرة ("عندى العديد من الخدم الذين تعمقوا فى قراءة الكتب الدينية، وآخرون تعمقوا فى قراءة الشعر، وأعرف فى عائلات بعض الأصدقاء حارسًا متبحرًا فى المبادئ الروزيكرشية Rosycrucian principles وغسالة ضليعة فى مبادئ إبيقور": مقالة "عن الشعر" "Of Poetry" فى المجلد الثالث من **الأعمال الكاملة** *Works*).

ولذلك نجد أن المشكلة تلقى أوضح تعبير عنها، كما يرى جوزيف لفين Joseph Levine، فى تصورات التاريخ، أى التصورات الخاصة بشكل الأهداف التى يقوم بها التاريخ وما هى الطريقة الواجبة بها كتابته. وتتمثل وجهة النظر القديمة فى أن التاريخ، خاصة تاريخ الإغريق والرومان، يجب أن يكون "مدرسة عظيمة للأخلاق والسياسة" على حد قول مابلى[٣٨] Mably ، ولذلك نجد أن التاريخ بالنسبة لكتاب قدماء مثل تمبل مازال فرعًا من فروع "الخطابة" (وكما قال سدنى Sidney : "إن أفضل ما لدى المؤرخ خاضع للشاعر")، وتتمثل "غاياته العظيمة" و"الشغل الشاغل لكل المؤرخين" فى أنهم "يناقشون فضائل الأمراء ورذائلهم"، "ويكونون بمثابة القدوة والتوجيه للأجيال القادمة"، وينبغى أن يتم ذلك من خلال صياغة قصص تاريخية جذابة. ولكن المحدثين ذوى الانتماءات التى ترجع للعصور القديمة أنتجوا، بما أضافوه من هوامش ومسارد الكلمات الخاصة glossaries واستشهادات وملاحق – كل موضوعات الهجوم السكريبليرى[*] Scriblerian باعتبارها علامات على التفاهة والفوضى – نوعًا مختلفًا وغير سردى من أنواع التاريخ. ويشبه وتون كتابه تاريخ روما *History of Rome* (١٧٠١) بـ "الفسيفساء": "إن تكلف الخطابة يناسب التاريخ بعينه، خاصة تاريخ مثل هذا، ذلك التاريخ الذى ينبغى، مثل أعمال الفسيفساء، إعداده وضفره بأفكار البشر الآخرين ومقولاتهم ، والموضوع الذى نضيف إليه أو ننقص منه آراء المؤلفين يمكن أن يكون له عواقب وخيمة، وكما صنف وتون فقه اللغة على أنه "علم"، نجده هنا لا يتصور التاريخ باعتباره مرشدًا أخلاقيًا، بل باعتباره بحثًا علميًا [٣٩]. ومن هنا نجد أن سويفت فى "معركة الكتب" يقدم بنتلى – الذى يمثل المثال السكريبليرى على المعرفة الخاصة، لا على الآداب الإنسانية – مرتديًا درعًا "مؤلفًا من آلاف القطع المختلفة"، ويقول له سكاليجر

---

(٣٨) سيكون خطأ كبيرًا إذا تقاعسنا عن دراسة Mably, *Observations*, prefatory epistle لليونان والرومان، فتاريخ هذين الشعبين مدرسة عظيمة فى الأخلاق والسياسة .

(*) نسبة إلى شخصية Martinus Scriblerus التى اخترعها أعضاء نادى سكريبليروس فى العقد الثانى من القرن الثامن عشر، وتدل على السخرية من الأذواق الزائفة فى الثقافة والمعرفة .

(٣٩) Wotton, *History*, and Temple, *An Introduction to the History of England* (1695).

Scaliger "معرفتك تجعلك أكثر بربرية، ودراستك للعلوم الإنسانية تجعلك لاإنسانيًا أكثر". والأسوء من ذلك لم يكن قد أتى بعد، وظهر عندما بدأ النقاد فى إظهار مهاراتهم فى تحقيق أعمال المؤلفين المحدثين (مثلما حقق بنتلى أعمال ملتون عام ١٧٣٢)، وبهذه الطريقة صار المحدثون قدماء فى الواقع، وظهر إلى الوجود علم "فقه اللغة الحديث".

وبهذه الطريقة ظهر التقابل بين "القريحة المبدعة" Wit و"المعرفة" (أو بين الأصالة gentility والتحذلق Pedantry) الذى يتحدث عنه عدد كبير من المعاصرين – بين الذوق وتلك المعرفة التاريخية والنحوية المعروفة فى فرنسا بوجه خاص باسم "سعة الاطلاع". عام ١٦٩٩، نعى لوكليرك Le Clerc غياب شبيه لسكاليجر أو ليبسيوس Lipsius، بين المحدثين، واصفًا ذلك بأنه "انحطاط فى الآداب"، بينما رأى بيير بيل Pierre Bayle أن "تغيرًا فى الذوق هو السبب فى ما نطلق عليه أفول سعة الاطلاع... فيتم تنمية الذهن على حساب الذاكرة. فالرغبة تتمثل اليوم فيما يفكر فيه المرء برقة ويعبر عن نفسه بطريقة مهذبة"، "بعض ما يطلق عليهم المواهب (الحقيقية) جعلوه عرفًا سائدًا أن يدين المرء الاقتباس من الكتاب الإغريق وسعة الاطلاع باعتبارهما حذلقة" [٤٠]. فى عام ١٧٦٢، واصل جيبون Gibbon الجدل نفسه وأرجع جذور الصراع بين الإبداع وسعة الاطلاع على وجه التحديد إلى "النزاع الشهير بين القدماء والمحدثين"، وكرس كتابه **مقالة فى الأدب** *Essay on Literature* للتوفيق بينهما. وفى إطار الجهود نفسها للتوفيق بين القدماء والمحدثين، تمكن جيبون فى كتابه **الأفول والسقوط** *Decline and Fall* من صياغة قصة متناسقة ومفيدة، وأدرج فيها ما يزيد على ٨٣٦٢ إحالة إلى نصوص معينة، وحدث ذلك فى قرن كان بإمكان كونديلاك Condillac فيه أن يكتب كتابًا ضخمًا مكونًا من ثلاثة أجزاء بعنوان **التاريخ القديم** *Histoire ancienne* دون أن يستشهد فيه بأى اقتباس من أى نص، وجاء زمن فيما بعد يدين تواريخ، حتى تأريخ جيبون نفسه، بأنها ناقصة علميًا[٤١].

---

(٤٠) Le Clerc, *Parrhasiana*, I; Bayle, *Dictionnaire*, s.v. "Alegambe" (note D), "Meziriac" (note C). Cf. Swift in *A Tale* on "*Criticks* and *Wits*".

(٤١) Levine, *Humanism and History*, ch. 7, and Porter, *Gibbon*, ch. 1.

معركة هوميروس: الهندسة فى مواجهة التاريخ

نظرًا لأن كل من برع فوصل إلى مرحلة تذوق الإبداع كان حريصًا للغاية، فى شهر أغسطس ١٦٩٧، أن يصل إلى لبِّ كل ما هو سامٍ من خلال هذه الأطروحة، وأنا أعتبر هذا الشخص مؤهلاً لوضع هذا المبدأ العام. أى قارئ يرغب فى أن يستوعب أفكار مؤلف ما استيعابًا تامًّا لن يجد منهجًا أفضل من أن يضع نفسه فى ظروف الحياة ومواقفها التى عاشها الكاتب، يضع نفسه موضع هذا الكاتب فى كل فقرة مهمة خطها بقلمه؛ لأن ذلك سيخلق تكافؤًا وتناظرًا دقيقًا بين أفكار القارئ وأفكار المؤلف. والآن، حتى أساعد القارئ الدءوب فى هذه المسألة الدقيقة للغاية، سأذكر باختصار أننى فكرت فى كتابة أذكى فقرات وردت فى هذه الأطروحة وأنا فى الفراش، فى الحجرة العليا من البيت، وفى أحيان أخرى (لسبب لا أعرفه جيدًا) اعتقدت أنه من الملائم أن أقدح زناد إبداعى بالجوع، وبوجه عام، بدأ العمل ككل، واستمر وانتهى وأنا أتبع نظامًا غذائيًّا طويلاً، وأفتقر للمال كثيرًا. والآن أؤمن أنه سيكون من المستحيل على القارئ المتأنى الصريح أن يتابعنى فى العديد من الفقرات الذكية إلا إذا قام، فى ظل الصعوبات العديدة التى تواجهه، بتمكين نفسه وتجهيزها، وذلك من خلال اتباع الخطوات التالية، وسأعتبر ذلك مسلمتى الأساسية.

(جوناثان سويفت، حكاية سفينة، ١٧٠٤، التمهيد)

فى الخامس من شهر أبريل عام ١٧١٦، أقام جان باتيست دى فالنكور Jean-Baptiste de Valincourt مأدبة عشاء لعضوين من أعضاء الأكاديمية الفرنسية ومترجمين لأعمال هوميروس، وهما آن داسييه Anne Dacier وأنطوان هودار دى لاموت Antoine Houdart de la Motte بالإضافة إلى أصدقائهما ومناصريهما. وذكر أحد الضيوف: "شربنا نخب هوميروس"، "وانصرف الجميع متصالحين"، وبذلك انتهت (طبقًا للنصوص القديمة)

معركة هوميروس التى شغلت فرنسا أولاً لمدة خمس سنوات، ثم شغلت أوروبا كلها(٤٢). بدأت هذه المرحلة من مراحل الصراع بين القدماء والمحدثين عام ١٧١١ عندما نشرت مدام داسييه الترجمة النثرية للإلياذة التى قامت على ترجمتها خلال خمسة عشر عامًا - كانت مدام داسييه ابنة العلامة الكلاسيكى تانجى ليفيفر Tanneguy Lefebvre الذى علمها اللغة اليونانية، وصارت بداية من عام ١٦٨٣، زوجة أندريه داسييه André Dacier المتخصص فى دراسة النصوص الكلاسية القديمة، حققت أعمال ديكتيس Dictys وفلوروس Florus، وكاليماخوس Callimachus وترجمت أعمال أناكريون Anacreon وسافو Sapho، وأريستوفانيز Aristophanes وبلوتوس Plautus وتيرنس Terence. كانت مدام داسييه ترى أن هوميروس يمثل "كمال" الشعر: "لا يصير الذوق فاسدًا وزائفًا إلا بالابتعاد عن روح هوميروس وأفكاره"، وكتبت فى تمهيد ترجمتها قائلة: "كنت دائمًا أطمح لأن أقدم لعصرنا مثل هذه الترجمة لهوميروس، ترجمة يمكنها من خلال الحفاظ على الجماليات الأساسية لهذا الشاعر النبيل، أن تنقذ الجزء الأكبر من البشر من هذا التحيز الضار الذى غرسته فيهم الترجمات الشنيعة التى خضع لها " (٤٣).

ولكن عام ١٧١٤، نشر شاعر الملك إدوار دى لاموت مثل تلك الشناعة فى شكل "نسخة معدلة" من الإلياذة كان قد عكف عليها منذ عام ١٧٠١، وفيها "يصحح"، "العبارات الصبيانية" و"الحماقات" الواردة فى الإلياذة، ويوضح فقرات ويصوغها صياغة حديثة ويختصرها ويعيد ترتيبها وأحيانًا يعيد كتابتها؛ لكى يؤلف إلياذة مكونة من اثنى عشر نشيدًا منظومًا فى وحدات ثنائية الأبيات، وكل بيت من ست تفعيلات Hexameter Couplets. ونشرت هذه الإلياذة مع مقدمة بعنوان **أطروحة حول هوميروس** Discours sur Homère يدافع فيها عما فعله فى الترجمة: "لقد أجريت هذه التعديلات دون تحرُّج" مدعيًا أنه لو حدث أن ظلّت الإلياذة كما هى دون أية تغيير لأصابت القارئ الفرنسى الحديث بالملل مثل رومانس كتبها دورفيه d'Urfé ودافع عن نفسه؛ لأنه لا يعرف اللغة اليونانية القديمة . لا أحد يعرف اليوم اللغات الكلاسية جيدًا حتى يستوعب كل تفاصيل النصوص القديمة، وإن "العقل" وحده هو القادر على كشف كل قيمة فى الإلياذة، ومثل الهندسة، "فن الشعر له مسلماته ونظرياته

Mlle Delaumay, quoted in Tilley, *Decline* (٤٢)
Des causes; *Homère défendu*; *The Iliad*, I (٤٣)

ولازماته وبراهينه" لا يمكن أمامها أن يكون لصمود آراء بوالو أمام الزمن أى ثقل: "إذا كانت أسباب الناقد واضحة، لن يكون لثلاث آلاف سنة من الرأى المضاد قوة أكبر من قوة يوم واحد" (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، المجلد الثالث).

ردت مدام داسييه بعملها النقدى الطموح بعنوان أسباب فساد الذوق *Des Causes de la Corruption du goût* (١٧١٤)، مدافعة عن منهجها فى ترجمة الإلياذة بالاستناد إلى الأسباب الإنسانية التقليدية المتمثلة فى المعرفة المفيدة التى تشتمل عليها الإلياذة. وتقول بأن شهرة لاموت نفسها تنبع من الانحطاط العام فى الذوق الذى نشهده فى كل شيء بداية من الأشكال الموسيقية المخنثة الجديدة حتى تذوق الروايات، وتأمل أن الأخلاقيات "البسيطة"، "المباشرة"، "الأصيلة" لـ "العصر البطولى" الذى عاش فيه هوميروس (وبذلت جهدًا كبيرًا لتدعيم مفهوم "العصر البطولى" هذا) ستجعل القراء المحدثين "اللطفاء" على نحو زائف يشعرون بالخجل؛ مما يدفعهم لأن يتعلموا من هوميروس. ولهذا السبب لا تبالى ترجمتها بالأمور النصية كثيرًا، بل تشرح هوامشها العديدة "جماليات" هوميروس وحكمته. ومازالت هذه الملحمة "مجموعة من الآراء الدالة على مذهب" فى نظرها، وليس هذا المذهب علميًّا بالطبع، لقد فاز المحدثون فى تلك المعركة [العلمية] – لكنهم خسروا فى كل المجالات الأخرى، حتى فى مجال الدين– وسرعان ما تتحدث مدام داسييه بلغة المجاز والرمز، لدرجة أنها تلجأ أحيانًا إلى تراث علم اللاهوت القديم لتعضد فكرتها بأن هوميروس يمثل البذور الضمنية للشريعة المسيحية. إذا كان بيرو ولاموت ينظران إلى المشهد الذى يسعى فيه أخيل Achilles لإبعاد الذباب عن جسد باتروكلوس Patroclus على أنه مشهد ضعيف"، فإن مدام داسييه تتبع رأى لوبوسو Le Bossu فى أن المشهد يقدم درسًا مفيدًا فى الصحة. وتخاطب لاموت قائلة إن "أخطاء هوميروس" "أنت الذى وضعتها فى النص"، وإذا فهمنا الإلياذة فهمًا ملائمًا، فسنجد أنها فى مجملها "منطقية" و"معقولة" و"فلسفية" مثل كل ما تمناه أى عالم هندسة (أسباب فساد الذوق).

عام ١٧١٥ كذلك، نشر أكثر المحدثين الديكارتيين تطرفًا وهو الأب جان تيراسون Abbé Jean Terrasson كتابه الضخم فى جزأين بعنوان أطروحة نقدية حول

الإلياذة، أو بمناسبة هذه القصيدة، نبحث فى قواعد فن شعر يقوم على العقل *Dissertation critique sur L'Iliade, où, à l'occasion de ce poëme, on cherche des règles d'une poétique fondée sur la raison* عندما سمعت مدام داسييه الإعلان عن هذا الكتاب، صرخت قائلة: "عالم هندسة! geometer سوط الشعر، العداد/ الوزن الأرضى" geo-meter ، ويرى تيراسون أنه بما أن النفس البشرية واحدة، لا نفسين، فإن التقسيمات بين الفنون والعلوم تقسيمات مبالغ فيها؛ فالتقدم يحدث فى كل من الفنون والعلوم "كنتيجة لازمة للتكوين البشرى".

يكتشف الذهن الدقيق المنظم الحقيقة، ويجد الذوق الوسيلة التى تعبر عن هذه الحقيقة تعبيرًا جيدًا، وهذه الدقة ثمرة تطبيق الفلسفة على الآداب الرفيعة، وكذلك على الطبيعة المادية. ونظرًا لأن القدماء كانوا يفتقدون ذلك، قالوا أشياء خاطئة بطريقة رشيقة فى الأخلاق كما فى الفيزياء.

وفقًا لقانون التطور هذا، "كان الإغريق يعرفون كيف يتكلمون، والرومان كيف يفكرون، ولكن الفرنسيين يعرفون كيف يحاجون"(٤٤). كانت أطروحة تيراسون عبارة عن هجوم عنيف على "بربرية" هوميروس، وهو هجوم يهدف إلى "إدخال نور العقل نفسه والفسلفة الحقيقية وبمساعدتهما ومعونتهما تم التوصل فى أزمنة لاحقة [على هوميروس] إلى الاكتشافات العظيمة والنبيلة فى دراسة الطبيعة ومعرفتها، إدخالهما فى... الخطابة والشعر، النقد وفقه اللغة، أى باختصار... الآداب الرفيعة". وبالرغم من أن ديكارت لم يكن قد ظهر على الساحة بعد، فإن هوميروس كان ينبغى عليه من خلال "القريحة ومبادئ الأخلاق الطبيعية" أن يكون قادرًا على "تصحيح الذوق الزائف لعصره". "لا شىء يمت للبشر معصوم

---

(٤٤) عالم هندسة! يقبل على الشعر مثل عالم الهندسة! Mme Dacier, quoted in Tilley ; Terrasson, *La Philosophie*,

تستخدم مدام داسييه هنا تلاعبًا بالألفاظ على منطوق الكلمة التى معناها عالم هندسة فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية؛ حيث تعنى الكلمة فى الأصل "من يقيس الأرض" والمقطع الأول منها geo يعنى الأرض، والثانى يعنى العداد والمقياس والمعيار الشعرى والبحر الشعرى، وتتهكم هنا على من يريد أن يطبق القواعد الرياضية البحتة على **الإلياذة** دون اعتبار الظروف التاريخية، (المترجم).

من الخطأ سوى العقل، والعاطفة نفسها يجب أن تخضع للعقل"، وبهذه الهمة استخدم تيراسون هندسة ديكارت التحليلية فى إثبات أن بعض أوصاف هوميروس مستحيلة ماديًّا، وصاغ تعريفًا للملحمة يرى أنه مناسب لأعظم كتَّاب الملاحم ماعدا هوميروس.

فى تلك الفترة انضم كثيرون للمعركة، فانضم الأب بون Abbé Pons (الذى وصف هوميروس بأنه "وحش جميل")(٤٥) إلى جانب لاموت، ودافع جان بوافان Jean Boivin عن مدام داسييه فى كتابه **دفاع عن هوميروس** *Apologie d'Homere*، وكتب أندريه وآن داسييه كتيبات أخرى، ورد عليها لاموت مرة أخرى فى كتابه **تأملات فى النقد** *Refléxions sur la critique* (١٧١٥)، وسخر كثيرون من الصراع أو سعوا للتوفيق بين الطرفين، وصار الصراع دوليًّا، ففى إنجلترا، تأثر ألكسندر بوب بهذا الصراع فى ترجمته لهوميروس (اعتبرته مدام داسييه قديمًا على نحو غير كاف)، ونشر رتشارد بلاكمور Richard Blackmore، وهو لاموت إنجلترا "وصفًا للجدل الراهن الخاص بـ "إلياذة هوميروس" (١٧١٦)، وفى إيطاليا، كان فيكو Vico يعيد صياغة الجدل ككل بصورة تامة. فلقد بدأ قرن من البحث التاريخى المكثف فى هوميروس وعصره(٤٦) .

كان هذا الصراع، مثل معركة الكتب الإنجليزية، يضرب بجذوره فى الفترة التى عاش فيها بيرو وفونتنيل، وكان كلاهما قد سعى لأن يطيح بـ "أمير الشعراء" من على عرشه فى دفاعيهما عن المعاصرة Modernity. وكان بيرو على وجه الخصوص فى الجزء الرابع من كتابه **مقارنة** Parallèle قد تحدث كثيرًا عن اللغة الفجة والأبطال غير المهذبين والآلهة الفاحشين والعلم البالى والتفاصيل التافهة المكررة المملة عند هوميروس، وتساءل أيهما أكثر بؤسًا، هوميروس أم أبطاله، واستخدم تخمينات دوبينياك d'Aubignac التى لم تكن قد نشرت

---

(٤٥) Terrasson, *Critical Dissertations*, I; I; *Dissertation critique*, I.
(٤٦) انظر Foerster, Hepp, and Simonsuuri

بعد ليوحى بأن "هوميروس" لم يكن موجودًا على الإطلاق(٤٧). كان أندريه داسييه قد رد بالفعل على بيرو فى طبعة جديدة من ترجمته لكتاب **فن الشعر** لأرسطو (١٦٩٢)، وكان بوالو قد رد فى مجال النقد، فى طبعة جديدة من ترجمته لكتاب لونجينوس Longinus "فى السمو"، وهاجم فى هذه الترجمة بيرو، خاصة فيما يتعلق بجهله باللغة اليونانية القديمة، فى الواقع إن وصفه للسمو عند هوميروس كان أحد الأسباب التى دفعت بوالو لترجمة كتاب لونجينوس من البداية. ولكن فى السنوات التى تلت ذلك، بينما تماسك موقف المحدثين، وصار عقلانية مفرطة، وجد القدماء أن البساط يسحب من تحت أقدامهم. وتولد صراع القرن السابع عشر من تقسيم ما كان يبدو فى عهد شابلان Chapelain لقاء: المبدأ العقلانى والممارسة القديمة، ولكن عندما اتضح أنهما لن يلتقين مرة أخرى بسبب التقدم العلمى والعقلانية الثقافية ومزاعم فلسفة جديدة، انحاز المحدثون أمثال بيرو للمبدأ العقلانى، بينما مال القدماء أمثال بوالو إلى ما صمد أمام اختبار الزمن، أى إلى الذوق العالمى كما تجلى فى الأعمال القديمة التى تحظى بقبول متواصل لدى القراء ذوى الذوق. لابد أن ما ضمن "استحسان قرون عديدة" يمثل "عاطفة كل البشر"، وبذلك لابد أن يكون فى النهاية متمشيًا مع الذوق، حتى إذا كان لا تمكن البرهنة عليه علميًّا(٤٨) ، وهكذا اتفق كلا الطرفين على عالمية مزاعمهما. وأيًّا كانت رؤية كل منهما للتقدم، فإنهما أكدا أن الطبيعة البشرية طبيعة واحدة دومًا فى كل مكان. (بالطبع بالنسبة لكلا الطرفين، يمكن بسهولة أن يكون مرادفها طبيعة الإنسان فى فرنسا فى عهد الملك لويس: عندما تحدى المحدثون أمثال بيرو مكانة الأعمال القديمة باسم العقل

---

(٤٧) قامت الدولة بمصادرة كتاب دوبينياك: **تخمينات أكاديمية، أو أطروحة حول الإلياذة** *Conjectures académiques, ou dissertation sur l'Iliade* الذى كتب فى منتصف تسعينيات القرن السابع عشر، مرتين قبل أن ينشر بعد وفاة المؤلف عام ١٧١٥، ولكن هذا الكتاب كان منتشرًا على نطاق واسع وكان معروفًا لبيرو ثم لبنتلى الذى جهز لإعداد طبعة جديدة لهوميروس ستعكس قبوله لفكرة دوبينياك الماثلة فى أن القصيدتين الهوميروسيتين كانتا مجرد مجموعة قصائد متنوعة تم تجميعها فى عهد بيزيستراتوس Pisistratus.

(٤٨) Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, in *Oeuvres*, V.

العالمي، فى العادة تطابق هذا العقل فى الممارسة مع الذوق الفرنسى الحديث، رأى بيـرو أن هذا الذوق يمثل كمال ذوق القدماء (مقارنة، الجزء الأول). وبالمهمة نفسها، استطاع رجل قديم مثل بوهور Bouhours أن يثبت التفوق "العقلانى" للمعايير الأدبية الكلاسية بأن أظهر أن المؤلفين الفرنسيين المحدثين متفوقون على أى مؤلف فى إيطاليا أو إسبانيا)[٤٩]. ولكن فى المرحلة التالية من النزاع، بدأ القدماء بداية من مدام داسييه حتى دوبو Du Bos عندما واجههم علماء الهندسة، أخذوا فى الدفاع عن هوميروس على أساس الاختلاف الحضارى والتاريخى. ولم تكن هذه التاريخية الوليدة تتوافق مع مزاعمهم المتواصلة خاصة بالذوق العالمي، ولجأ مفكرو القرن الثامن عشر اللاحقون أمثال هيردر Herder إلى هذه التاريخية لتفنيد تلك المزاعم، وبالتالى تغيير بنية النقد ككل.

تقول مدام داسييه: "أرى أن الأزمنة القديمة أجمل ؛ لأنها لا تشبه أزمنتنا كثيرًا، أما مؤيدها بوافان، فيقول: "ما يسرنى فى الصينيين الأخلاق الصينية... وإذا كان أبطال عصر هوميروس لا يشبهون أبطالنا، ينبغى أن يمتعنا هذا الاختلاف". الشاعر ممثل لعصره، ولذا لا يجب على التأويل أن يتغاضى عند الاختلاف.

باختصار، الشاعر يحاكى ما هو كائن، لا ما سيكون فيما بعد. لا ينبغى لهوميروس أن يصور عادات القرون اللاحقة، وعلى القرون اللاحقة أن تستحضر عادات عصره. من المبادئ الأولية لفن الشعر أن تتميز العادات عن بعضها البعض تميزًا جيدًا [٥٠].

---

(٤٩) فى كتاب طريقة التفكير الجيد *La Manière de bien penser* – وهو كتاب يعتقد كثيرون أنه يكمل الحجج التى أدلى بها بوالو فى كتابه فن الشعر *Art poétique* – عندما يدافع فيلانت Philanthe عن حق أمة فى أن يكون لها ذوقها الأدبى الخاص، يضع بوهور على لسان إيسودوكس Eudoxe المتحدث بلسانه والمدافع عن المعايير الكلاسية ردًا مفحمًا باسم "العقل" العام. ويقول ج.ج. روبنسون J. G. Robinson بأن هذا العمل من خلال التناظر الماثل فيه بين الاختلاف التاريخى والثقافى والدفاع عن الذوق الفرنسى ضد "البهرجة" الإيطالية أدخل الصراع بين القدماء والمحدثين إلى إيطاليا (*Studies in the Genesis*).

(٥٠) Dacier, *L'Iliade*; Boivin, *Apologie d'Homère*, quoted in Lombard; Dacier

ومن هنا تؤكد مدام داسييه كثيرًا فى تمهيدها لترجمة الإلياذة علــى عجمــة هــوميروس، بالإضافة إلى صعوبات كثيرة عنــد ترجمة عمل من ذلك القبيل، وترســى المبــدأ التــأويلى المائل فى أن من يقوم بالتأويل المثول تتمثل فى أن يضع نفسه بقدر الإمكان فــى الظــروف التاريخية التى عاش فيها المؤلف. وسرعان ما صار هذا المبدأ الذى استنبطه الجيل الجديــد من القدماء شائعًا: "ينبغى علينا أن نحول أنفسنا إلى أولئك الذين كتبت لهم القصيدة، إذا كنــا نهدف إلى تكوين حكم سليم على صورها ومجازها وعواطفها" (دوبو)، "حتى نحكــم علــى جماليات هوميروس، ينبغى علينا أن نضع أنفسنا فى معــسكر الإغريــق، لا فــى الجــيش الفرنسى" (مونتسكيو Montesqieu) "يأمرنا العقل والقريحة والإنصاف أن ننقل أنفسنا عندما نقرأ أعمال المؤلفين القدماء، إلى الزمان والمكان حيث كتبــت" (رولان Rollin). أما جيبون الذى يرى أن "عدم قدرتنا على أن نضع أنفسنا موضع وجهة نظر الإغريق والرومان" تخفى "جمالياتهم" عنا، فيساوى بين التصور التاريخى والدراسة الأدبيــة نفــسها، وهــذا التــصور التاريخى يمثل بدوره مكونًا أساسيًا فى تشكيل "روح فلسفية" حقيقية: "لكننى أتصور أن دراسة الأدب، أى تعود المرء على أن يكون فى الوقت المناسب إغريقيًا، رومانيًا، تلميذًا لزينــــون وتلميذًا لأبيقورا، ملائمة تمــامًا لممارسة سلطاتها وإظهار مزاياها" (٥١).

كان موقف القدماء فى القرن السابع عشر أمثال بوالو ارتدادًا لافتًا للنظــر– القــراء الإنسانيون المهتمون بالدروس الصالحة عالميًا المستمدة من النصوص، ولا توجــد "مــسلمة أساسية" لهؤلاء القراء مثل تلك المسلمة التى يفرضها المؤلف الحــديث فــى حكايــة ســفينة لسويفت فرضًا مسبقًا؛ فهذا الفرض المسبق يضمن تفرد كل مؤلف، ومن هنا تصل إلى لا جــدوى كل قراءة. بالطبع يعكس الموقف التاريخى الذى اتخذه قدماء القرن الثامن عشر بداية من مدام

(٥١) Du Bos, *Critical Reflections*, II; Montesquieu, "Mes Pensées", in *Oeuvres*; Rollin, *Manière d'ensigner les belles letters*; Gibbon, *Essay on the Study of Literature*;
يرى بيرك Bergk أن القراءة الملائمة للنص "تضع أذهاننا فى الحالة نفسها التى كان فيها مبدعه عندما أخرجه للوجود" (*Kunst*, p. 200)

داسييه فصاعدًا أذواقهم الخاصة، وهو موقف يناقض موقف علماء الهندسة، بينما يدافع لاموت عند ترجمته المحدثة لـ الإلياذة على أساس أن قلة من العلماء فقط هم الذين يعجبون بهوميروس فى اليونانية القديمة؛ لأنهم لا يجدون إلا مجرد متعة تاريخية بـ الإلياذة وبفهمهم للغة مقصورة على الخاصة، ولا يجدون متعة شعرية خالصة"، أفضى فينلون Fénelon لدوبو بمخاوفه من أن لاموت سيخدعه بـ "المتعة التاريخية" نفسها(٥٢). ولكن دفاع لاموت ينم أيضًا عن مفارقتين فى موقف مدام داسييه: فباهتمامها بالتفاصيل التاريخية، تبدو حليفة لـ "علماء" أمثال بنتلى الحديث العالم بالنصوص الكلاسية القديمة أكثر من كونها حليفة لبوالو؛ حيث إنها تؤكد على قدم عصر هوميروس وغرابته بالنسبة للعصر الحديث، مما يقوض القراءة الإنسانية لأعماله بهدف نشدان المعرفة المفيدة التى تحتوى عليها هذه الأعمال. وكان لاموت نفسه قد دافع عن قراءة هوميروس سعيًا وراء ما نتعلمه منه، ودافع أيضًا عن مهمته فى تقديم هوميروس للجمهور بأن ينتقى من النص تلك الأجزاء التى يمكننا أن نتعلم منها حقًا، ولو كان بوالو حيًا لوافق على أن الصادق على نحو عالمى عند هوميروس سيظل كذلك فى أى سياق جديد. فى الحقيقة، لم يطلق لاموت على الإلياذة التى أعدها اسم "ترجمة"، بل "محاكاة"، وإذا كان لا يعرف اللغة اليونانية القديمة، ألا تكمن حكمة هوميروس فيما يقوله، لا فى اللغة التى عبر بها عن أفكاره؟ ربما كان بيرو يهدف إلى إدانة القدماء عندما أوحى بأن النثر وسيلة أكثر دقة من الشعر، ولكن ألم تدافع مدام داسييه نفسها عن دقة أداء النثر فى ترجمتها لشعر هوميروس، ذاهبة إلى أن "المترجم يمكنه أن يقول نثرًا كل ما

---

(٥٢) يكتب فينلون Fénelon لدوبو Du Bos عام ١٧١٣ قائلاً:

"إننى أدهش من ذلك الذى يعمل جاهدًا لكى يقدم لنا طبعة [جديدة] من **الإلياذة**، لكن إذا غير فيها كل ما لا يتوافق مع عادات المحدثين وآرائهم فإن الإلياذة الناجمة عن ذلك ستكون إلياذة خاصة به وليست إلياذة الشاعر اليونانى .... ما أتمناه لصالح الجمهور ولصالح المترجم [نفسه] هو ألا ينقص شيئًا من تلك البساطة الأصلية، من تلك الدرجة من الطبيعى، من تلك السمات القوية الأصيلة، التى تصور الأزمنة، تلك الأزمنة *التاريخية* ومع ذلك لديها القدرة على الإمتاع" (هذا الاقتباس منقول من كتاب لومبار Lombard).

قاله هوميروس شعرًا"(٥٣). ونظر لاموت إلى نفسه، مثل داسييه، على أنه حافظ للقيم القديمة، وهو الذى اختار أن يترجم هوميروس شعرًا، بينما ترجمته هى نثرًا. وشكواه من حذلقة مدام داسييه تستدعى كلام سويفت عن بنتلى، واختلافاته معها توجز الصراع الإنجليزى بين الإبداع والمعرفة، وهنا يمثل المحدثون المهذبون أمثال لاموت المبدعين. إن أفضل الكُتَّاب الإنجليز ذوى الاهتمامات الكلاسية القديمة (أمثال بنتلى) دفعتهم مناهجهم الجديدة فى فقه اللغة ودراسة النصوص القديمة إلى جانب ثقافتهم إلى الانحياز للمحدثين، بينما انحاز نظراؤهم الفرنسيون – أمام ادعاء علماء الهندسة باحتكار العقل والمنهج – إلى سعة الاطلاع و"القدم"(٥٤) ancienneté.

أخيرًا، تتعارض التاريخية الوليدة لأنصار القديم مع مسلمة القدماء المتمثلة فى الذوق العالمى. وإذا تعرض الذوق العالمى للمساءلة – عندما لا يكون الذوق المختلف ذوقًا سيئًا بالضرورة، كما يرى باتو Batteux – ستتعرض المسلمة التى يقوم عليها الذوق للمساءلة أيضًا: أى مسلمة اتساق الطبيعة البشرية. وكما يقول دوبو دفاعًا عن اختبار الزمن "هناك افتراض وحيد مسموح به فى هذا اللجاج، وهو أن البشر فى كل العصور والبلدان يشبهون بعضهم بعضًا بالنسبة للقلب"(٥٥) . ولا ترد هذه المشكلة عند مدام داسييه إلا ضمنًا، على

---

(٥٣) Perrault, *Parallèle*, II; III; Dacier, *L'Iliade*, I.
يعرِّف لاموت La Motte فى موضع آخر الشعر بمصطلحات تستبعد الوزن الشعرى على وجه التحديد: "الشعر، الذى ما هو إلا قوة الأفكار وحيوية الصور وطاقة التعبير، سيظل دومًا مستقلاً عن كل وزن" (*Oeuvres*, III, p. 31)

(٥٤) يشرح روى بورتر Roy Porter هذا الاختلاف بالإشارة كذلك إلى التخصص المتطور نسبيًا للدراسة التاريخية فى فرنسا فى بداية القرن الثامن عشر؛ حيث كان البحث التاريخى والمطبوعات التاريخية لم يقتصر كفلهما على الكنيسة الكاثوليكية فحسب، بل كان يتم كفلهما من خلال الجمعيات المتخصصة المرموقة مثل أكاديمية النقوش والدوريات المتخصصة المدعومة لهذه الجمعيات، وفى إنجلترا فى ذات الوقت لم يكن لمثل هذه الجمعيات وجود، وحتى فى الجامعات كانت الدراسة التاريخية هزيلة (*Gibbon*).

(٥٥) Du Bos, *Reflections*, II, ; Batteux, *Les Beaux Arts*:

ضوء رؤيتها لعصر هوميروس البطولى باعتباره نموذجًا يُقتدى به ، وتصير هذه المشكلة وتحتد عند دوبو الذى يشتمل كتابه **تأملات نقدية** (١٧١٩) على أشمل هجوم فى بدايات القرن الثامن عشر على روح الهندسة فى النقد، كما يشتمل على أبدع صياغة فرنسية لموقف القدماء. ويردد كتابه هذا دائمًا أصداء للمشاركين الأوائل فى الصراع الذين يسعى دوبو للتأمل فى آرائهم، خاصة الاعتماد على أفكار لوك Locke والمذهب الجديد فى الجمال الحسى الذى تلقاه دوبو من أديسون Addison.

بدأ دوبو تحديه لعلماء الهندسة بطرح السؤال التالى: هل سيكون مصير الإلياذة مصير علم الفلك عند بطليموس؟ أيجب أن يتم دحض العقائد فى النهاية، مثلما يتم دحض النظريات العلمية؟ ولكى ينفى دوبو وجوب ذلك، ويرجع إلى التقسيم الجديد بين الفن والعلم – ذلك التقسيم الذى يقبله كما رأينا – لكى يدحض المعانى الضمنية التى استقاها المحدثون من هذا التقسيم، وهى أن العلم مجال العقل والفن مجال الرأى. وهنا يحل فكرة من نوعية أفكار جون لوك متطرفة عن العلوم (بوصفها قائمة على تجربة حواس متراكمة) محل النزعة الديكارتية لفونتنيل وتيراسون (القائمة على العلم بوصفها منهجًا). لا يتميز العلم الطبيعى باختلاف فى "المنهج" – بمعنى أى "كمال [مفترض] أوصلنا إليه فن الاستدلال" فى " السنوات السبعين الأخيرة" (منذ عهد ديكارت "الذى يعد أبو الفلسفة الجديدة"). فالفكر نفسه لم يتغير، "وفى الممارسة لا يظهر ما إذا كان منطق باربى Barbey أو منطق بور رويال" Port Royal يؤثر على طريقة تفكيرنا بطريقة مختلفة. "نحن لا نستدل استدلالاً أفضل من استدلال القدماء فى التاريخ أو

="هل من الوقاحة أن نفضل ما ندين به للآخرين وندين ذلك فى الوقت نفسه؟ سيكون ذلك حماقة وكذلك ظلمًا؛ لأن الأذواق على وجه الخصوص يمكن أن تكون مختلفة أو حتى متعارضة دون أن تكشف عن كونها جيدة فى حد ذاتها." يمكننا أن نفسر جزئيًا ارتياب دكتور جونسون التاريخى الشهير ("لم يا سيدى، لا نعرف إلا القليل عن الرومان"، "يمكننا أن نثق فى أن معلومات مثل أن ملوك معينين حكموا، وأن معارك معينة تم شنها معلومات صحيحة، ولكن كل تلوين [رؤية] وكل فلسفة التاريخ مجرد تخمين") بأنه محاولة لمواجهة تهديد الاختلاف البشرى الكامن فى التاريخية، وبالتالى للمحافظة على الملاءمة المتواصلة للأدب القديم.

السياسة أو الأخلاق" (وبالتالى يعيد دوبو "العقل" للقدماء)، "إن السبب الوحيد لكمال العلوم الطبيعية، أو إذا شئنا الدقة، السبب الوحيد فى أن هذه العلوم اليوم أقل كمالا مما كانت عليه فى عهد القدماء يتمثل فى أننا نعرف حقائق أكثر مما كانوا يعرفون". لذلك لم يتقدم العلم الطبيعى من خلال بحث تحليلى، بل من خلال تجربة معملية تصادفية بحتة، ومن خلال "الزمن والصدفة" – أى تراكم موفق لتجربة الحواس "لا يلعب فيه الاستدلال دورًا كبيرًا" (٥٦). لذلك فى العلم الطبيعى، كما فى الفن والنقد، لا توجد قواعد مسبقة: فطبقًا لرؤية دوبو اللوكية، إن انطباعات الحواس لها الكلمة الأخيرة فى كلا المجالين، وفى الميادين التى لا تصل إليها الحواس، لا نجد إلا رأيًا قد يكون أكثر أو أقل رجحانًا. ومن هنا يسيطر التحيز والسلطة على مجال العقل، لا على مجال الحواس، وبما أن أحكام المزية الأدبية عبارة عن تقارير لانطباعات الحواس، فإن آثار "الحقائق الطبيعية" التى نستمدها من التجربة "التى نعايشها دون تأمل" – وهنا يعتمد دوبو على آراء أديسون – لا يمكن الشعور بها فى أقوى صورها فى مجال الأدب. وبدلاً من ذلك يمعن دوبو فى استخدام حجج المحدثين ضدهم، ويزعم أنهم كانوا ومازالوا خدمة العلم: وما دام العلم الطبيعى ينبغى أن يقوم على العقل، فسيصيبه التحيز والسلطة، وستكون لدينا "موضات فى العلوم كما لدينا موضات فى الملابس" (٥٧).

---

(٥٦) فى مثال مطول يتتبع دوبو تجارب جاليليو Galileo وتورتشيلى Torricelli وبسكال Pascal التى أدت إلى نظرية حيز الفراغ التام vacuum خالصا إلى أن : "ذلك دليل لا سبيل للشك فيه على أن المتبحرين فى العلم، لا ينتقلون من مبدأ إلى آخر، وبطريقة تأملية لاكتشاف هذه الحقيقة" (المجلد الثانى). ويقول فى فقرة يمكن أن ترد على لسان فيكو Vico (أو على لسان سويفت Swift فى معرض كلامه عن اللابيوتيين الشخصيات ورواية رحلات جليفر أى من يهتمون بالأوهام والنشاطات غير العملية التى لا طائل من ورائها ويهملون النشاطات المفيدة فى روايته رحلات جليفر. إن "الروح الفلسفية" الجديدة لـ "علماء الهندسة" أدت فى الواقع إلى تأخير التقدم: تسببت فى "إهمال الفنون الضرورية، تم القضاء على المفيد من الأنظمة للحفاظ على المجتمع، وتم تفضيل الاستدلالات التأملية على الممارسة، نحن نتصرف دون أى اعتبار للخبرة، تلك الخبرة التى تعد أفضل موجه للبشرية".

(٥٧) II, p.swift (prejudice), (authority), (the judgement of taste), (fashion).

وبالتالى كان دوبو (مثل غيره من أنصار القدماء غيره من الذين تعرضوا لهذه القضية، مثل جوناثان سويفت) أكثر قربًا من تلك النظرة للعلم التى ظهرت فى أواخر القرن العشرين من محدثين مثل وتون الذى=

وهكذا ساعد دوبو فى فرنسا على ابتداء قرن من الدفاع عن سعة الاطلاع ضد ما كان ينظر إليه على أنه تعديات على الإبداع (كما كان قد بدأ بالفعل فى إنجلترا) وكذلك تعديات العلم الطبيعى. فى أكاديمية السجلات Académie des Inscription التى تعد ملاذ كل ما هو قديم ظهرت مجموعة متتالية من الأطروحات مثل أطروحة الأب دى ريبل Abbé du Resnel بعنوان **تأملات عامة حول فائدة الآداب الرفيعة وحول مضار الذوق الخاص الذى يبدو أنه تأسس لصالح الرياضيات والفيزياء** *Réflexions générales sur l'utilité des Belles-Lettres; et sur les inconvéniens du goût exclusif qui paroit s'etablir en faveur des mathématiques et de la physique* (١٧٤١).

ينبغى علينا أن نحذر خلط الذهن الفلسفى بالذهن الحسابى... ولم نخفِ الحقيقة الكامنة فى أن قرننا هذا شرع فى عدم التنبه لهذا التمييز، فعندما غالى هذا القرن فى تقدير الهندسة – أو بالأحرى رغبتها فى اختزال كل شىء فى الحساب أو تطبيق ذلك المنهج على كل شىء، أو اعتبار الهندسة أداة عامة – فقد جانبه الفلسفى فى الواقع... والآداب هى الحاجز الوحيد القادر على إيقاف تقدم الإبداع الزائف على الحد من غزوات الذهن الحسابى؛ فالإبداع الزائف يحاول أن يخدعنا ويغرر بنا، بينما يحاول الذهن الحسابى أن يقهرنا. وعندما تحافظ الآداب على تذوق الصدق الذى ورثناه عن القدماء، ستعلمنا ألا ننخدع ببهرجة الإبداع الزائف ونظنها ذهبًا وبالطريقة نفسها ستعلمنا أن نحتوى الذهن الحسابى داخل حدوده ونحجّمه(٥٨).

-يذهب نظريًا فى كتابه تأملات إلى أنه على ضوء ثراء الاكتشافات الجديدة والتنظير التى تلت تطور المنهج المناسب يمكن للعلم الطبيعى أن يصير مكتملا مثل الشعر: "ظهرت تلك الجحافل من العظماء فى كل جانب من جوانب المعرفة الطبيعية والرياضية فى غضون تلك السنوات القلائل، ولعلنا لم ندع لمفكرى العصر التالى عملاً كثيرًا يقومون به من هذا النوع". قارن:
Swift, *A tale of a Tub*, ed. A. C. Guthkelch and David Nichol Smith, 2nd edn (Oxford, 1958).

(٥٨) المصدر نفسه .

تعرض فريريه Fréret لهذا الموضوع، كما أرجع جوفينى Juvigny إلى فونتنيل اللحظة التى "هجم فيها مرض الإبداع على الهندسة" حتى "يتخيل أنها يمكنها أن تسن قوانين الشعر والخطابة"، وفى مقالة بعنوان حول حرب العلوم والآداب تنبأ بونالد Bonald بـ "السقوط الوشيك لعالم الآداب وبالهيمنة العالمية للعلوم الطبيعية الدقيقة" (٥٩). ويتناول جيبون هذه المناظرة فى كتابه "مقالة فى دراسة الأدب" (و"الأدب" هنا يشمل كل المعارف، خاصة التاريخ، ويشكو فى هذا الكتاب من أن الفلسفة الطبيعية والرياضيات يتربعان على اليوم، ويرجع جذور الصراع إلى ديكارت وفونتنيل، كما يضع الخطوط العريضة لـ "فلسفة"، فى "النقد" ستجمع بين سعة الاطلاع والإبداع والهندسة والعلم والآداب القديم منها والحديث. ولكن بعد أن هزم أولئك الكُتّاب علماء الهندسة سقطوا فريسة، كما سقط دوبو، لصراعات التاريخية historicism مع كل من القراءة الإنسانية والذوق(٦٠).

فمثل مدام داسييه، يطالب دى هو بالمعرفة التاريخية للقراء؛ حيث إن "مهمة الشاعر لا تتمثل فى تطهير عصره من أخطائه فى الفيزياء، بل فى أن يقدم وصفًا أمينًا لعادات بلده

---

(٥٩) Juvigny, *Décadence.*

(ويضيف : "كلما علا شأن العلوم الوضعية، الهندسة والجبر والرياضيات، وكلما صارت كاملة، خسرنا العاطفة وضاع الذوق وفنيت الآداب وماتت القريحة التى تبدع الفنون الجميلة")،

Bonald, *Oeuvres* (Les sciences *exactes* et *naturelles*).

(٦٠) Gibbon, *Essay.*

(يمكننا أن نرى بوضوح أن جيبون وقع فريسة للصراعات عندما لم يتوصل – بعد أن كان قد سطر عدة صفحات يبرهن فيها على فائدة "النقد" المسترشد تاريخيًا من خلال قراءة زراعيات *Georgics* فرجيل Virgil – إلا إلى أن فهم السياق التاريخى للشاعر يوضح لنا أن فرجيل لم يكن "مجرد كاتب").

Starobinski, Lorimer, "A neglected aspect of the 'Querelle'', and Seznec, "Le Singe Antquaire";

كان لهذا الصراع نظير فى ألمانيا يتمثل فى رد الفعل على فولف Wolff ومدرسته التي كانت تحت تأثيره، وفقًا لما يقوله الفقيه العظيم بوتر Pütter، "بدأ [الكتاب] يهملون اللغات وفقه اللغة والآثار والتاريخ والخبرة والملاحظات والقوانين بمختلف أنواعها التى كان التمكن منها أصعب من مجرد اعتبار التعريفات والبرهنات المسلم بها" (*Litteratur*, I,)

وأخلاقه حتى تصير محاكاته دقيقة بقدر الإمكان". "الحياة والأخلاق" هما مجال للشعر ولـيس العلم، أو حتى الوصف الطبيعى الذى لا يمكن أن يمتع إلا أولئك الذين على ألفـة بالمـشاهد الموصوفة. بعد أن أمضى دوبو عدة صفحات يصف فيها آثار اختلاف المناخ علـى الأمـم المختلفة، يقول: "بما أننا لا نبالى بالمباهج التى لا نشتهيها، فإننا لا يمكننـا أن نتـأثر حـسيًا بوصفها، حتى لو كان فرجيل نفسه هو الذى يصورها لنا". ولكن حتى لو زعمنا نحن القـراء أننا باستطاعتنا أن "تصير" يونانًا أو رومانًا فى الأخلاق والعادات: فلماذا نقوم بذلك؟ إذا كنـا نحن – المحدثين – نجد غرابة أو وضاعة فى الكلام إلى الخيول، ينبغى علينا أن نتـذكر أن "هذا الكلام كان ملائمًا فى الإلياذة؛ فهى قصيدة كُتبت لأمة كان فيها الحصان رفيقًا لـسيده"، "فى هذه الفقرة التى تعرض هوميروس بسببها للوم كثير يمكن له أن يمتع بها أممًا عديدة فى آسيا وأفريقيا مازالت تحتفظ بطريقتها القديمة فى النظر للخيول". لكن ما مدى إمتـاع هـذه الفقرة لنا؟ أليست مجرد وثيقة تاريخية عجيبة؟ علاوة على أنه على ضوء وصفه الأديـسونى [نسبة إلى أديسون] للطبيعة الحسية للمتعة الجمالية، لا يمكن للمعرفة من أى نوع أن تتم عما يمثل لدوبو الطبيعة المحددة للشعر وغرضه: "تتمثل الميزة الأساسية للتاريخ فى إثراء ذاكرتنا وتشكيل حكمنا، أما الميزة الأساسية للقصيدة فتتمثل فى أن تهزنا ذاتيًا وسحر العاطفة ذاته هو الذى يدفعنا لقراءتها". ذلك الخط فى فكر دوبو هو الذى يجعله الشعر على أنه مجرد تـسلية من "الضيق"، كما يجعله يقرن بين "الشعرى" و"التعبير"(٦١). وبانحياز دوبو لصف مدام داسييه ضد لاموت، يسقط فى قبضة بنتلى، وبانحيازه إلى صف لوك وأديسون ضد تيراسون، يفشل فى الهروب من فونتنيل.

---

(٦١) I, (ennui); II:

"تكاد تقترن قيمة الأشياء فى الشعر دومًا (إذا جاز لى استخدام هذا التعبير) بقيمة التعبيـر"، ونجـد هنـا صدى لقول مدام داسييه : "لن يكون أى شاعر شاعرًا عظيمًا بمعزل عن التعبير".

ما بعد وجود الصراع: التقاليد البديلة وتقسيم الأدب لفترات وإطلاق اسم "الكلاسية"

مشهور ذلك الصراع العقيم الذى استشرى لمدة نصف قرن فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا، خاصة فى فرنسا، حول تفضيل القدماء على المحدثين. وبالرغم من أن كلا الطرفين كان فى كلامه كثير من الحكمة، فإن الصراع لم ينته؛ لأنه لم يبدأ برؤية واضحة للقضية، ولأن الزهو كان متفشيًا فى تلك الفترة فى الغالب الأعم. يوهان جوتفريت هيردر، أدراستيا *Adrastea* (١٨٠١)

قدم مؤرخو الصراع من بين القدماء والمحدثين بداية من ريجو Rigault فصاعدًا الجزء الأكبر من "حل عام ١٧١٧"، وهو توفيق يقوم على قبول كلا الطرفين لنسبية التاريخية العامة general historicist relativization، وصمد هذا التوفيق حتى تسعينيات القرن الثامن عشر عندما أعاد شيلر Schiller وفريدريش شليجل Friedrich Schlegel تصور النزاع؛ حيث كانا مهتمين بتقديم وصف إيجابى لما كان يطلق عليه حتى ذلك الوقت اسم المعاصرة Modernity ، وهى معاصرة لا تحكم على الثقافة الحديثة بالاستناد إلى معايير القدماء(٦٢). وفى أثناء إعادة التصور ولد المصطلحان اللذان عرفت بهما الثقافة الأدبية فى القرن الثامن عشر لفترة طويلة، الكلاسية classicism ثم الكلاسية الجديدة neo-classicism فيما بعد. ولكن قلما كان واضحا أنه فى عام ١٧١٧ تم "حل" الصراع؛ فلقد رأينا مدى هشاشة توسط دوبو، ولم تقتنع إلا قلة قليلة من علماء الهندسة. "النسبية" غير مستقرة دومًا، فهى تهدد فى أى لحظة بالارتداد إلى القضايا المتطرفة التى حفزتها، ونكلمان Winckelmann نفسه الذى كتب بحماس كبير عن تفرد اليونان كتب أيضًا: "تتمثل الطريقة الوحيدة لنا لكى نصير عظماء ومتفردين بطريقة لا يمكن لأحد أن يضاهيها، إذا أمكن، فى أن

(٦٢) Rigault, *Histoire*, ch. 7; Jauss, "Schiller und Schlegel".

نحاكى القدماء"[٦٣]. وطوال ما تبقى من القرن عاد كل النقاد الكبار للصراع مرة أخرى، مما جعل معظم نقد القرن الثامن عشر يبدو "خاتمة" لهذا الصراع[٦٤]. وتتراوح هذه المعاودات بين الأعمال الساذجة أمثال مقالة مارك أكنسايد Mark Akenside بعنوان **ميزان الشعراء** *Balance of Poets* (١٧٤٦)، وهى مقارنة تمنح الشعراء المحدثين ١٧٦ نقطة فى مقابل ١٠٥ نقطة للقدماء، وبين الآراء الرزينة أمثال تأمل فولتير فى هذه القضية طوال حياته، إلا أن كل النقاد الكبار، خاصة بعد منتصف القرن، أبدوا اهتمامًا أكبر وأكثر مركزية بالتاريخ من نقاد القرن السابق[٦٥].

استمر الجدل حول المحاكاة والمنافسة والأصالة وجنبًا إلى جنب معه. من هنا استند إدوارد يونج Edward Young إلى حجج بيرو وفونتنيل فى مناصرة إمكانات الأدب الحديث فى كتابه **تخمينات حول الإنشاء الأصيل** *Conjectures on Original Composition* (١٧٥٩): "تتزايد المعرفة الفيزيائية والرياضية والأخلاقية والدينية، وتتقدم كل العلوم والفنون تقدما لا بأس به"، ويمكن أن يجىء يوم على الأدب كذلك "يمكن فيه للمحدثين أن ينظروا للوراء بفخر إلى الظلام النسبى للعصور السابقة". ولكن بينما تستشهد مصادره الفرنسية بالتقدم الفلسفى باعتباره أساسًا للتقدم الأدبى الحديث، يستشهد يونج بالعقيدة المسيحية، التى لم تكن موجودة على عهد هوميروس وفرجيل: "ضوء مدهش، لم يتمتع به القدماء، يسقطه علينا الوحى، يحمل بشائر أكبر توسع مداركنا، ويصطحب أشياء أنصع تثرى خيالنا، ويمنحنا مكافآت تفوق التقدير توقد عواطفنا، وبالتالى يقوى كل ملكة تمكن إنشاءنا من أن يشع نورًا. فى الواقع يدين يونج بالجزء الأكبر من حجته لصديقه ورفيقه الحديث صمويل رتشاردسون Samuel Richardson، محرر أو مؤلف الجزء الأكبر من كتاب **تخمينات حول الإنشاء الأصيل**[٦٦]. ففى مراسلاته ورواياته، استند رتشاردسون منذ فترة طويلة إلى حجج مألوفة منذ "معركة هوميروس" ليدافع عن الأدب الحديث ضد الأدب القديم، خاصة عن الأدب الورع والتقوى المتمثلة فى ذلك النوع الأدبى الذى ابتكره المحدثون، أى

(٦٣) "Thoughts on the imitation of the painting and sculpture of the Greeks" (1755).

(٦٤) Nisbet, *German Criticism*

(٦٥) Spadafora, *Progress*

(٦٦) McKillop, "Richardson, Young, and the *Conjectures*"

الرواية، ضد وحشية الملحمة القديمة وخرافتها. على سبيل المثال، كتب إلى ليدى برادشو Lady Bradshaigh ١٧٤٩:

> أعبر عن إعجابى بك لما تقولينه عن الإلياذة التى أثارت شجارًا عنيفًا. لو تجرأ العلماء، العلماء سادة الرأى، وعبروا عن رأيهم فى شجاعة ووضوح ضد التحيز الذى دام آلاف السنين لها، أنا على يقين من أنهم سيجدون من الممكن أن يهفو هوميروس، على الأقل. أنا متخوف من أن هذه القصيدة، النبيلة كما ترين، أضرت ضررًا بالغًا بسلسلة متعاقبة من العصور؛ حيث إنها هى وصورتها الإنيادة *Eneid* يرجع إليها قدر كبير من الروح الهمجية التى أثارت منذ العصور الأولى حتى عصرنا هذا أولئك المحاربين الذين كانوا أسوأ من الأسود أو النمور وأفسدوا الأرض وجعلوها بحرًا من الدماء.

بناء على مثل هذه الفقرة استدل أيان وات Ian Watt على أن ديفو Defoe ورتشاردسون وحتى فيلدنج Fielding رفضوا النماذج الكلاسية، خاصة الملحمية منها، لتجريبهم فى الرواية رفضًا واعيًا(٦٧).

رغم غموض "حل سنة ١٧١٧" ، فإنه كان دليلاً لقرن من الدراسات الأدبية التاريخية: أبحاث عن "هوميروس الحقيقى"، خاصة من قبل فيكو Vico والإسكتلنديين توماس بلاكول Thomas Blackwell وروبرت وود Robert Wood والألمانيين س. ج. هينه C. G. Heyne وف. أ. فولف F. A. Wolf، وكذلك أبحاث عديدة فى التقاليد (غير الكلاسية) البديلة، خاصة فى التقاليد "القوطية" وغيرها فى شمال أوروبا فى العصور الوسطى، كذلك كانت هناك أبحاث عن "الشرق" وحوض البحر المتوسط فيما قبل العصور الكلاسية (حيث ارتبط كُتّاب مثل بندار وآخرين بهوميروس). وكما لاحظ ليونيل جوسمان Lionel Gossman، لم تكن "النزعة الوسيطة" [نسبة إلى العصور الوسطى] Medievalism فى

---

(٦٧) Richardson, *Correspondence*, IV.

القرن الثامن عشر إلا "جزءًا من حركة أكبر من الفضول إزاء الثقافات الأكثر«بدائية» الأسبق والتعاطف معها"(٦٨). وكون أن كل هذه البحوث تشمل فى الواقع بحثًا واحدًا عن تقليد أدبى غير كلاسى بديل – عرض تحديًا جديدًا – يدل عليه سهولة مزج النقاد والشعراء لكل هذه البحوث ببعضها بعضًا (على سبيل المثال، فى ذلك المزج المتكرر ، للمواد السلتيه Celtic والإسكندنافية فى تراث وحيد يسمى التراث الجرمانى القديم Prunic tradition)، كما يدل عليه ما كان يمثل بالنسبة للعديد من المهتمين بالعصور القديمة القابلية الفعلية لتبادل اهتماماتهم. على سبيل المثال، حدد توماس بيرسى Thomas Percy عام ١٧٦٢ الخطوط العامة لجمع ديوان شعر من "نماذج من الشعر القديم للأمم المختلفة" سيشمل:

> الشعر المكتوب باللغة الجيلية الأيرلندية Erse Poetry ، والشعر المكتوب باللغة الجرمانية القديمة Runic Poetry ، وبعض الشعر الصينى الذى نشر فى الشتاء الماضى فى نهاية الكتاب بعنوان التاريخ الممتع *Hau. Kiou Choaan*، المجلد الرابع. وبالإضافة إلى ذلك، حصلت على مخطوط، وهو ترجمة لاميات العجم *Tograi Carmen* المشهورة عن اللغة العربية، وكلفت صديقًا بترجمة سفر نشيد الإنشاد *Solomon's Songs* ترجمة جديدة عن اللغة العبرية، مع التركيز على الجانب الشعرى فيه... وجمعت نماذج من شعر جزر الهند الشرقية East-Indian Poetry والشعر من بيرو (أمريكا الجنوبية) Peruvian Poetry والشعر اللابلاندى Lapland Poetry وشعر جرينلاند Greenland Poetry ، وأرسل لك طى هذا الخطاب نماذج من الشعر السكسونى(٦٩) Saxon Poetry.

بالطبع كانت دراسة التراث غير الكلاسيكى مشروعًا تجاوز مجرد الاهتمام البحثى: كان الهدف منها أن تكون بمثابة مصدر إلهام للشعر الجديد؛ فبعد أن تحرر الشعر من النماذج الكلاسية (أى من الأساطير الإغريقية والرومانية على وجه الخصوص، ينظر إليها فى ذلك

(٦٨) *Medievalism.*
(٦٩) Letter to Evan Evans; *Correspondence.*

الوقت على أنها استنفدت أغراضها أو أنها لا أخلاقية)، وأصبح قادرًا على تتبع العجائبى، وكان ذا أساس تاريخى جيد، كان لابد من تقويته من خلال مضاهاة "قدم" بعيد تمت استعادته حديثًا. قال وليم شنستون William Shenstone عام ١٧٦٠: "إن مثل هذه الأعمال التى تحتوى على الروح الكيميائية الحقيقية أو جوهر الشعر"، وكشف توماس وارتون Thomas Warton عن جزء من هدفه وراء كتابة دراسته الطويلة عن الرواد السابقين على سبنسر Spenser بعنوان **تاريخ الشعر الإنجليزى** *History of English Poetry* (١٧٧٤ – ١٧٨١): "إن أخلاق الرومانس محسوبة جيدًا للإيفاء بأغراض الشعر الحقيقى ولأسر الخيال ولتوكيد الدهشة أكثر من قصص العصور القديمة الكلاسية"(٧٠). وانضم الشعراء للنقاد فى كونهم مؤرخى أدب، وكتبوا على مدى النصف الثانى من القرن الثامن عشر مئات المجلدات من الشعر التاريخى الذى ذيل بهوامش مفصلة تنم عن سعة اطلاع (أو سعة اطلاع زائف). كما أن هذا "القدم" الجديد لم يكن مفيدًا فى فهم (وتأليف) الشعر فقط؛ فالقوائم المتنوعة (مثل قائمة بيرسى) للمواد الشمالية والشرقية تبدو ضخمة فى بحوث هذا العصر العديدة فى أصول "الرومانس" خاصة الرومانس بمعنى القصص النثرى، فى أعمال بداية من كتاب الأسقف إيويه Huet بعنوان **أطروحة عن أصل الرومانسات** *Traité de l'origine des romans* (١٦٧٠) ومقالات الكونت دى كايلوس Comte de Caylus مرورا بكتاب كلارا ريف Clara Reeve بعنوان **مسيرة الرومانس** *The Progress of Romance* (١٧٨٥) ومقالة جون مور John Moore بعنوان **عن أصل الرومانسات** *Upon the Original of Romances*.

لبَّى البحث فى التقاليد غير الكلاسية أهدافًا قومية، خاصة عندما انضم المهتمون بأدب العصور القديمة والجوانب الثقافية الأخرى فى تلك العصور لما أسماه هربرت بترفيلد Herbert Butterfield "أعظم إنجاز إبداعى للفهم التاريخى" فى كل ميادين البحث: "اكتشاف العالم الوسيط وكشفه" (البحث التاريخى). وكما تساءل جون أيكن John Aikin عام ١٧٧٣: "أنستشعر بحرارة الشعر الملحمى فى الترجمات المنقولة عن اليونان وروما، ولا نبحث عنها فى المنتجات المحلية فى بلدنا؟" (الأعمال النثرية

(٧٠) Shenstone to Percy, 10 Nov. 1760, in *Letters*; Warton, *History*, I.

Prose). يمكن أن يفى تطوير الهوية القومية التاريخية من خلال البحث فى الآثار الأدبية للعصور الوسطى بأغراض سياسية متنوعة؛ ففى بريطانيا (حيث كان ينظر لنصوص العصور الوسطى فى العادة على أنها تعبر عن "الحرية" الإنجليزية) وفى ألمانيا (حيث كانت تلك النصوص تحمل معنى "شعب" جرمانى)، سعى باحثون أمثال رتشارد هيرد Richard Hurd وج. ج. بودمر J. J. Bodmer [٧١] لتأسيس هوية قومية مستقلة عما اعتبروه الهيمنة الثقافية لا للقدماء فحسب، بل للقدماء كما تم تأويلهم فى فرنسا على وجه الخصوص، وفى فرنسا نفسها التى كان لها باع طويل فى الاهتمام البحثى بشعر الشعراء الجوالين، وكانت نزعة العصور الوسطى تلبى أغراض النقد الراديكالى أو أغراض الدفاع المحافظ عن "الأزمنة القديمة الجميلة فى مملكتنا"، بما فيها من "فرسان بواسل وأتقياء وبسطاء"[٧٢]. ولكن فى كل هذه الدول الثلاث، وصفت نصوص العصور الوسطى التى كانت توصف حتى وقت قريب بأنها نصوص حديثة (أى ما بعد كلاسية) بصفة "القديمة" حتى تكون بمثابة أساس لـ "القدم" الجديد. ومن هنا، على سبيل المثال، احتلت نصوص مثل الحكايات المنظومة التى رفع جوزيف أديسون فى مجلة **سبكتاتر** *Spectator* من شأنها بالمقارنة بالقدماء العظماء – بعد خمسين سنة مكانها فى مجموعات مثل كتاب إيفان إفانز Evan Evans بعنوان **نماذج من شعر منشدى الشعر القدماء فى ويلز** *Specimens of the Poetry of the Ancient Welsh Bards* (١٧٦٤)، وكتاب بيرسى بعنوان **نماذج حية من الشعر الإنجليزى القديم** *Reliques of Ancient English Poetry* (١٧٦٥)[٧٣]

وفى أثناء هذه البحوث، تم تطوير تراث مهم فى الجدل الطويل بين القدماء والمحدثين، وهو مفهوم الفترات التاريخية المتميزة. كتب توماس بلاكول قائلاً عام ١٧٣٥: "إن الفترات أو الخطوات المختلفة التى تتعاقب على نحو طبيعى فى تقدم الأخلاق للأمام هى الوحيدة التى يمكنها أن تفسر تعاقب الإبداع والأدب" (هوميروس

---

(٧١) Johnson, *Enchanted Ground*, ch. I.
(٧٢) Sabathier de Castres's, *Les trios siècles de la literature françoises* (1773).
(٧٣) Addison, *Spectator* nos. 70, 74 (1711).

(*Homer*). وبداية من منتصف القرن الثامن عشر فصاعدًا قسم تيرجو Turgot ورسو وكوندورسيه Condorecet وكل الكُتّاب العديدين الذين كتبوا ما أسماه دوجولد ستيارت Dugald Stewart "التاريخ التخمينى" Conjectural history – قسموا التاريخ إلى مثل هذه المراحل التطورية. كان دوبو قد توقف عام ١٧١٩ ليشرح أن كلمة "عصر/قرن" Siècle عنده الواردة فى عنوان كتابه **قرن لويس العظيم** لا تعنى مجرد قرن من الزمان: "قبل أن أدخل فى موضوعى، أستأذن القارئ فى أن أستعمل كلمة "عصر" age بمعنى مختلف عن المعنى المفهوم لها. فكلمة عصر بالمعنى المدنى حتى اليوم تدل على فترة مائة سنة، ولكننى سأستعملها أحيانًا لتدل على فترة ستين أو سبعين سنة فقط"(٧٤). ومثاله على "الستين أو السبعين سنة" – وهى متوسط عمر الإنسان – ينم عن ذلك المبدأ الذى سيحكم تطور مفهوم جديد، وهو مفهوم الفترة باعتبارها مرحلة فى حياة شعب من الشعوب، ويُنظر إليها على أنها كل مترابط، أى "ثقافة" بالمعنى التاريخى (وليس بالمعنى التنموى) الذى اكتسب ثقلاً جديدًا للكلمة فى القرن الثامن عشر (٧٥) .

ظهرت التاريخية النسبية المضمرة فى مثل هذا التقسيم أكثر وضوحًا وجلاء فى أعمال هيردر الذى تأمل، مثل فولتير، فى الصراع طوال حياته. فطبقًا لكتابه **أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية** *Ideen zur Philosophie der Geschichte* (١٧٨٤ – ١٧٩١)، "كل أمة شعب واحد، لها شكلها القومى الخاص، وكذلك لغتها الخاصة"، "الأمم تحور نفسها وفقًا للزمان والمكان وطبيعتها الداخلية": وكل أمة تحمل معيار كمالها المستقل تمامًا عن معيار الأمم الأخرى". وهذه الفكرة تعنى نهاية اتساق الطبيعة البشرية؛ فبينما زعم هوبز Hobbes أن كل إنسان قادر على أن "يقرأ فى نفسه البشرية كلها، لا هذا الإنسان المحدد أو ذاك" (اللوياثان *Leviathan*)، قادر على أن يطور من قوانين الفيزياء تحليلاً سياسيًا يصف كل البشر فى كل الأزمنة والأمكنة، يرى هيردر أنه كما أن

---

(٧٤) *Reflections*, II,

(٧٥) Bergner, *Formalism*, ch. 2, and Meek, *Social Science*.

الأفراد يتغيرون على مر حياتهم، "النوع ككل فى حالة تحول مستمر". ومن هنا يؤيد هيردر التأويل الذى طوره أنصار القدماء بداية من مدام داسييه فصاعدًا: إن مهمة المفسر لا تكمن فى التقييم على الإطلاق، بل تكمن فى الدخول فى روح الأعمال وفهمها من داخلها وفقًا لمعطياتها الخاصة، أى فى أن "يصير لبرهة من الزمن إسكتلنديًّا Caldonian قديمًا"، كما يقول فى مقالته عن أوسيان Ossian. والأهم من ذلك يجب علينا أن نقرأ الشعر بهذه الطريقة؛ لأن إنجاز الشاعر يتمثل فى أن "يعبر" عن الثقافة التى نشأ فيها، فى أن يكتب "شعرًا شعبيًّا"Volkspoesie، أى يكتب أعمالاً تعكس، فى وحدتها الأدبية الخاصة، وحدة الفترة الثقافية التى تعبر عنها.

وهكذا يدين هيردر، فى تعليقاته العديدة على "الصراع السخيف"، الكتابات التى تناولت المقارنة بين القدماء والمحدثين باعتبارها كتابات لا تاريخية، تسعى لمقارنة ما لا يقارن ببعضه البعض، ويضرب أمثلة خاصة على هذا السخف بـ "أمثال بيرو فى فرنسا وألمانيا"، وهم "منافقو قرنهم"، يؤمنون بصحة آرائهم، ولا يكتبون إلا ليحتفوا بمعايير عصرهم. وطريقتهم فى التقييم مستحيلة فى الواقع، بما أننا، مثل أولئك الذين نقرأ أعمالهم، نتاج لثقافاتنا، لا توجد أرضية محايدة يقف عليها الناقد (٧٦). ولكن بالرغم من كل ذلك، يعقد هيردر مقارنات خاصة به. ففى مقالته عن "أوسيان"، يشبه أوسيان بكل من منشدى الشعر الإسكندنافيين ومنشدى الشعر الهنود الحمر فى أمريكا، وفى مقالته عن شكسبير، بعد أن يوضح أن الدراما منتج ثقافى متفرد – "فى اليونان، تطورت الدراما بطريقة لم يكن لتتطور بها فى الشمال". ولذلك "دراما سوفوكل Sophocles ودراما شكسبير قلما يشتركان فى شىء بوجه من الوجوه" – ينتقل إلى عقد مقارنة بينهما. كل منهما كان يكتب فى فترة مبكرة مماثلة من تطور أمته، ومن هنا يظهر

---

(٧٦) يكتب هيردر بسخرية مريرة عن "بيرو لاتينى"، كرستيان كلوتس Christian Klotz، زعم أنه أثنى على هوميروس: "مثل هذا الثناء له جانب مريع؛ لأنه إذا كان هوميروس بالفعل قوة فائقة ومعيارًا للذهن البشرى إذا جاز التعبير، فيبدو أن من لديه القدرة على الحكم عليه وانتقاده لابد أن يمتلك قدرات تفوق قدرات البشر!... وفى هذه الحالة أرجع للوراء لكى أعجب بالإله النقدى" (وردت هذه الفقرة عند منجز Menges فى مقالته "هيردر").

كل منهما عمليات تاريخية متناظرة بالطريقة نفسها: ما يسميه هيردر فى كتابه **أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية** "قوانين" التاريخ، التى لا تتمثل مهمتها فى مجرد فهم الحالات الثابتة، بل وكذلك فهم عمليات التغير، وكل منهما كان يكتب فى فترة مواتية للشعر الشعبى، فترة ضاعت: "شعرنا لا يبزغ من عالم حى"(٧٧) .

بالنسبة لمؤرخى التاريخ التخمينى، تتبع كل الثقافات، كل بطريقتها الخاصة، سلسلة مماثلة من المراحل، وذلك نمط نمو مستقل ومع ذلك متناظر، وهو فى العادة نمط يتجه نحو التقدم الاقتصادى والسياسى. قال المؤرخ التخمينى الإسكتلندى چيمس جوردون James Gordon عام (١٧٦٢):

> من المتفق عليه أن الأمور البشرية بوجه عام انطلقت من بدايات صغيرة. سأغامر بافتراض أنه إذا اهتممنا بتقدم هذه الأمور، يمكننا أن نكتشف خط سير متسق معين، تتبعه كل هذه الأمور، وبافتراض أنه إذا عرفنا إلى أية مرحلة معينة تقدمت هذه الأمور فى أية لحظة، يمكننا أن نخمن حالة الكمال التى كانت فيها تخمينًا راجحًا إلى حد ما.(أفكار (*Thoughts*

ينبغى علينا - بلا شك - أن نحمد الله، كما أوحى بلاكول؛ لأننا لم نعش فى عصر يمكن أن يكون موضوعًا لملحمة، عصر بربرى مثل عصر هوميروس، إلا أن هؤلاء المؤرخين يؤكدون فى العادة إحساسًا بالضياع، خاصة فى فنون مثل الشعر. كانت أوروبا كلها تسمع تعليقات حول الاختلاف بين الماضى والحاضر مثل: "ستقول إن ما كسبناه من هذه الثورة قدر كبير من الإدراك السليم، وأقول خسرنا عالمًا من الأساطير الرائعة" (رتشارد هيرد، ١٧٦٢)، و"تخسر الذوق، ولكننا نكسب الفكر" (فولتير، ١٧٧٥)، "زماننا موت الشعر!" (هيردر، ١٧٦٤) (٧٨). يبدو أن الثقافة التى دعمت الشعر العظيم فيما

---

(٧٧) "Shakespeare", "Ossian".

فى إطار تقليد يمكن الفهم والتقييم: يقول هيردر عن شكسبير، "كم أنا سعيد؛ لأننى بالرغم من أن الزمن يمر سريعًا مازلت أعيش فى زمن يمكننى فيه فهمه[شكسبير]").

(٧٨) Blackwell, *Homer*.

مضى قد انقضت. ويرى الكثيرون أن أقدم فترة فى أية ثقافة تمثل فترة تلقائية همجيـــة، بينما تمثل آخر فترة منها الدقة المتناهية الثرية، ولكنها دقة تسبب الـضعف، المرحلـة الوسط بين هاتين المرحلتين وحدها هى التى يمكنها أن تقيم أود كاتب مثل هوميروس أو شكسبير، أى توازن "الخرافة المتحضرة"، كما يطلقها عليه توماس وارتــون Thomas Warton (تاريخ *History*، الجزء الرابع).

لذا استمرت التاريخية فى تفضيل الكتابة "القديمة"، برغم أنها تفتح هذا النوع مــن الكتابة ليشمل النصوص التى رفضها القدماء السابقون (وحتى لو كان الجيل الجديد احتفى بالشعر "الجرماني القــديم" أو "العبــرى"، أو الــشعر الملحمـــى الوســيط للنيبلــونج(*) Nibelungenlied أو المواويل الشعبية أو قصائد أوسيان، فإن الدراسة الكلاسية بوجــه عام، خاصة من خلال تطويرها لنزعة حب القديم ودراسته antiquarianism وفهمهــا المعدل لهوميروس، هى التى أظهرت لهذا الجيل كيف يقوم بهذا الاحتفاء). ولكن توسيع الفترتين التاريخيتين "القديم" و"الحديث" لتصيرا مرحلتين فى تطور أية ثقافة – فى الواقع مرحلتين أو حالتين من الوعى – أدى فى تسعينيات القرن الثامن عشر إلى تحــول فـــى الصراع: فكتاب شيلر بعنوان **عــن الــشعر الــساذج والعــاطفى** Über naïve und sentimentalische Dichtung (١٧٩٦) حــوّل هــاتين الفتــرتين إلـــى "البــسيط" و"العاطفى"، وكتاب فريدريش شليجل بعنوان **عن دراسة الشعر الإغريقـــى** *Über das Studium der griechischen Poesie* (١٧٩٧) حولهما إلى "الموضوعى" و"المتميز" أو "الفردى" أو "الجذاب"، وسرعان ما أعاد الأخوان شليجل صياغة المصطلحين ليـصيرا "الكلاسى" و"الرومانسى"، واكتسبا رواجًا فى أوروبا كلهــا على يد كُتّاب مثل مدام دى ستيل Madame de Staël. تتميز المرحلة والحالة التاريخية الأولى مـــن الــوعى بالتوحــد

(*) النيبلونجنليت *Nebelungenlied* ملحمة بطولية ألمانية من العصور الوسطى وهى مجهولة المؤلف، وكتبت عام ١٢٠٠ على وجه التقريب وتقوم مادتها على التاريخ الألمانى والأساطير الألمانية، وتعنى حرفيًــا أغنيـــة النيبلونجيين، والنيبلونجيون Nibelungs هنا هم أفراد عائلة جنتر Gunther ملك بورجاندى، وهم بوجه عام سلالة من الأقزام كانوا يمتلكون كنزًا سرقه منهم سيجفريت Siegfried .(المترجم)

المتناغم بالطبيعة، مثل ما وجده ونكلمان Winckelmann عند الإغريق (وما وجده صديقه جوته)، وتتميز الحالة والمرحلة الثانية بانقسام الذات الحديثة واغترابها وتعقدها. وما دام الشاعر يعبر عن ثقافته، فكلتا الحالتين ضرورى وله ما يبرره، إلا أن شيلر وشليجل كانا يهدفان إلى بيان الطريق إلى حداثة أعلى ستوفق بين القديم والحديث: قال شليجل عام ١٧٩٤ : "تبدو لى مشكلة أدبنا متمثلة فى توحيد الحديث الحق بالكلاسيكى الحق". (رسائل *Briefe*).

وهكذا فى المرحلة النهائية من الصراع فى القرن الثامن عشر، فى التكوين الرومانسى لـ "الآخر" الذى يعرّف هذا التكوين نفسه قبالته وأيضًا لكى يعيد تشكيل ذاته، تخلقت مصطلحاتنا المرحلية للحديث عن القرن الثامن عشر. أولاً صار الكُتّاب الفرنسيون فى القرن السابع عشر أمثال كورنى Corneille وراسين Racine ولافونتين La Fontaine "كلاسيين"، لا بمعنى براعتهم (مثلما كان يعنى مصطلح "كلاسى" منذ أن أطلق أولوس جيليوس Aulus Gellius عبارته الشهيرة "الكاتب الكلاسيكى ليس من عامة الناس" أو سلطتهم فى المؤسسة الأدبية أو حتى قدمهم، بل بالمعنى الجديد الذى استحدثه شليجل. وسرعان ما تم تطبيق هذا المصطلح على الكُتّاب الإنجليز كذلك، (الذين كان ينظر إليهم منذ فترة طويلة على أنهم خاضعون للكتاب الفرنسيين) لدرجة أنه عام ١٨٠٠ كان بإمكان شليجل أن يشير إلى "ما يسمون الشعراء الكلاسيين الإنجليز: بوب ودرايدن وأى كلاسى آخر". تم صك مصطلح "الكلاسية" Classicism عام ١٨٢٠، وهو مصطلح أكثر ارتباطًا بالقيمة، وشق هذا المصطلح طريقه ببطء؛ حيث كان القرن التاسع عشر فى بداياته يحمل عداوة نحو القرن الثامن عشر، نقول شق طريقه ببطء وسط المصطلحات المنافسة له مثل الكلاسية Classicalism, Classicality، و"الكلاسية الزائفة" Pseudo-classicism إلى أن جاء رد فعل معاد للرومانسية فى نهاية القرن

التاسع عشـــر وبداية القرن العشرين جعل مصطلح الكلاسية ذا إيحاءات إيجابية. (فـــى أثناء ذلك، فى بريطانيا بالأساس، قام بعض مؤرخى القرن التاسع عشر بإحياء مصطلح "أوغسطى" للدلالة على الفترة التى لم يتوطد لها اسم فى الأدب الإنجليزى وهى الفتـــرة التى تقع فى مرحلة وسط بين ذوق عصر النهضة وذوق الأزمنة الحديثة" على حد قـــول لسلى ستيفن Leslie Stephen وذلك لتجنب الإيحاءات السلبية لمـــصطلح "الكلاســـية" المستحدث(٧٩).

أخيرًا، حتى يميز مؤرخو الأدب القرن الثامن عشر فى فرنسا – الذى كان ينظر إليه منذ عهد فولتير على أنه متدن – عن القرن السابع عشر فيها، استخدموا منذ حوالى عام ١٩٠٠ مصطلح "الكلاسية الجديدة" neo-classicism الذى كان فى البداية مستهجنًا، وســـرعان ما انتشر هـــذا المصطلح مرة أخـــرى خارج حدود فرنـــسا، وبدايـــة مـــن عشرينيات القرن العشرين، بدأ هذا المصطلح يدل، عند الأكاديميين الأمريكان على وجه الخصوص، على الممارسة الإنجليزية فى القرن الثامن عشر كذلك(٨٠). بالرغم مـــن أن مصطلحى "الكلاسى" و"الكلاسيكى الجديد" ينمان عن العصور القديمة، فإنهمـــا يعتبـــران أخيرًا مساهمة مؤجلة لمحدثى القرن الثامن عشر فى الصراع. وفى وقـــت لاحـــق تبـــع المؤرخان الأدبيان الفرنسيان دانييل مورنيه Daniel Mornet (١٩٠٩) وبول فان تيجم Paul van Tieghem (١٩٢٤) هدف شليجل المعلن وراء دراسة الشعر اليونانى القديم متمثلاً فى إيجاد "أصل الشعر الحديث عند القدماء" (الجزء الثانى)، أى تتبع جذور تكوين الرومانسية، وصكا مصطلح "ما قبل الرومانسية" Préromantisme الذى سرعان مـــا

---

(٧٩) Stephen, *History of English Thought*, I.

(٨٠) Howarth, “Neo-classicism”; Wellek, “The term and concept of classicism” and “French classicist criticism”.

شاع عالميًّا ليدل على بشائر القرن التاسع عشر - كما تجلت فى القرن الثامن عشر. وبالرغم من أن مصطلح "ما قبل الرومانسية" ظل محل استهجان لفترة طويلة فى الدوائر الإنجليزية الأمريكية؛ لأنه يوحى بنظرية غائية ("ويجيّة(*) " Whig) فى التاريخ الأدبى، فإنه يبدو أنه يتمتع بإحياء حتى فى هذا السياق[٨١].

(*) تعنى كلمة Whig عضوًا فى الحزب السياسى الإنجليزى الذى عارض تولى جيمس، دوق يورك (١٦٧٩-١٦٨٠)، العرش نظرًا لأنه كان كاثوليكيًّا. ومثّل الويجيون الأرستقراطية العظيمة والطبقة الوسطى الثرية على مدار ثمانين سنة، وفى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كان الويجيون يمثلون مصالح رجال الصناعة والمنشقين فى الإصلاح السياسى والاجتماعى. ويعتبر الويجيون لبَّ الحزب الليبرالى فى بريطانيا. كما يدل المصطلح أيضًا على عضو محافظ فى الحزب الليبرالى فى بريطانيا. ويدل كذلك على الشخص الذى يناصر حرية التجارة فى الاقتصاد، ويقترن المصطلح فى أمريكا بأعضاء الحزب السياسى الأمريكى الذين عارضوا الديمقراطيين بداية من عام ١٨٣٤ حتى عام ١٨٥٥ وكذلك بأنصار حرب الاستقلال فى أمريكا. (المترجم)

(٨١) Scouten, "The Warton forgeries".

الأنـــواع الأدبيـــة

(٣)

الشعر (١٦٦٠-١٧٤٠)

جيمس سامبروك James Sambrook

الشعر الفرنسى حتى عام ١٧٠٠

بلغت المعرفة النقدية قمة ازدهارها فى فرنسا

(بوب، مقالة فى النقد)

فى إطراء من تلك الإطراءات الموجهة فى العادة عبر بحر المانش[نحو فرنسا]، سلم درايدن فى كتابه **إهداء الإنيادة** *Dedication of the Aeneid* (١٦٩٧) تسليمًا صريحًا "إذا تحدثنا بموضوعية، سنجد أن الفرنسيين نقاد أفضل من الإنجليز بقدر ما هم شعراء أسوأ منهم"، ويقول عن لو بوسو Le Bossu إنه "أفضل النقاد المحدثين"، ويقول عن الكتابات النقدية لبوالو ورابان Rapin إنها "أعظم كتابات نقدية فى هذا العصر"، ويتحدث باحترام عن بوهور وسان إفريمون Saint-Evremond (درايدن، فى الشعر المسرحى، ١، ٢).

كان كتاب رينيه لو بوسو (١٦٣١–١٦٨٩) بعنوان **أطروحة عن القصيدة الملحمية** *Traité du poeme epique* (١٦٧٥) يمثل فى عصره الأكثر مصداقية فى موضوع كان يعتبر أنه أسمى نوع من أنواع الشعر[الشعر الملحمى]. ويعتنق لو بوسو الفكرة الكلاسكية الجديدة القائلة بأن القدماء وصلوا بالشعر إلى حالة الكمال، "لذلك من يمارسون نفس الفن بعدهم عليهم أن يقتفوا خطواتهم، ويفتشوا فى كتاباتهم عن الأساس الذى وضعوه؛ وليس صحيحًا أن القواعد الجديدة حتمًا تقضى على سلطة القديم" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ١)، كانت نبرة لو بوسو المعتدلة، التى تعبر عن سداد رأى أكثر منها حكمًا، تناسب المزاج العلمى، للعصر الذى عاش فيه. وقال المترجم الإنجليزى المجهول الذى ترجم كتاب **أطروحة حول القصيدة الملحمية** عام ١٦٩٥ عن لو بوسو:

إنه يشرح ويطور ويهذب ما يأخذه عن أرسطو وهوراس، أما ما يمثل رأيه الخاص، رغم أنه ليس حصيفًا أو عقلانيًا، فلا يعبر عنه بطريقة متزمتة أو آمرة، يبدو أنه يؤكد بثقة استنتاجات طبيعية مما قاله أساتذته، بالرغم من أن ذلك لا يمثل أفكارهم.

تتمثل القاعدة الأولى التى يضعها لو بوسو لكاتب القصيدة الملحمية فى تحديد الغاية الأخلاقية للعمل، وتعتبر الغاية الأخلاقية:

المهمة الأولى للشاعر، فهى بمثابة أساس تعليمه، وبعد أن يحدد هذه الغاية الأخلاقية، يبتكر الخطة أو القصة التى يمكن أن تناسبها، ثم يبدأ فى التفكير فى الشخصيات التى ينوى أن يستخدمها فى تنفيذ الخطة، ويمنحها الأخلاق التى تلائم طباعها العديدة، والأفكار والكلمات هى العناصر الأخيرة التى تمنح القصيدة جمالا وصبغة.(درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢).

يلخص درايدن هنا القاعدة الأساسية عند لو بوسو الخاصة بطريقة كتابة الملحمة، ويعدد بالترتيب العناوين التى وضعها لوبوسو التى يمكن أن يتم نقد الملحمة تحتها نقدًا منظمًا، وسخر بوب من هذه "الوصفة لعمل قصيدة ملحمية" فى كتابه **مقالة فى النقد** *Essay on Criticism*، (البيتان ١١٤-١١٥) فى محاكاة ساخرة سكريبليرية Scriblerian parody، ولكنه استخدمها للنقد المنظم فى مقدمة ترجمته لهوميروس، وكذلك فعل أديسون فى نقده المهم والمؤثر لقصيدة ملتون الملحمية **الفردوس المفقود** فى مجلة سبكتاتر *Spectator*.

ولِد الشعر الرعوى الأوضع مكانة، إلا أنه ليس أقل ولوجًا من قبل الشعراء أطروحته ذات المصداقية فى كتاب **أطروحة حول القصيدة الرعوية** *Dissertatio de Carmine Pastorali* (١٦٥٩) للناقد رينيه رابان (١٦٢١ – ١٦٨٧). وهو عبارة عن كتاب تمهيدى كلاسى جديد؛ يستخلص مجموعة من المبادئ من القصائد الرعوية لثيوكريتوس Theocritus وفرجيل، ومما يمكن أن ينطبق على الشعر الرعوى فى نقد

أرسطو وهوراس، ويؤكد رابان أن الشعر الرعوى محاكاة لأفعال الرعاة – أو أى شخص يمكن أن يعتبر كذلك – الذين يعيشون فى عصر ذهبى بعيد أو خيالى. يتطلب منا العودة إلى الطبيعة الطاهرة البكر"، وبما أن البساطة هى الفضيلة الأساسية للعصر الذهبى، ينبغى أن تكون الحبكة Fable وطريقة السلوك Manners والفكرة والتعبير مفعمة بأطهر بساطة يمكن تخيلها" (رابان، أطروحة حول القصيدة الرعوية). نشر رابان بين عامى ١٦٦٨، ١٦٨١ سلسلة من المقارنات بين بعض الكتاب (فرجيل وهوميروس، هوراس وفرجيل، ديموسثينيز Demosthenes وشيشرون، أفلاطون وأرسطو، ثوسيديديز Thucydides وليفى Livy)، وساهمت هذه المقارنات فى تأسيس طريقة متميزة فى النقد استعملها معاصروه بمن فيهم سان إفريمون ودرايدن بنجاح.

يشتهر أهم أعمال رابان **تأملات حول فن الشعر لأرسطو وأعمال الشعراء القدامى والمحدثين** *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les oeuvrages des poètes anciens et modernes* (١٦٧٤)، بأنه عمل فى النظرية النقدية المسرحية، إلا أنه تناول شعرًا غير مسرحى كذلك. يسلم رابان بالهرمية التقليدية للأنواع الأدبية التى تقف الملحمة والتراجيديا على قمتها، ويتخذ الهجاء مكانه فى هذه الهرمية باعتباره نظيرًا لا مسرحيًا للملهاة، وتتمثل وظيفته فى تعليم قرائه من خلال استهجان الرذيلة. والهجَّاء شخص يندد بلهجة مفعمة بالحماس الصادق بشرور زمنه، إلا أنه لا ينبغى عليه أن يهتك قناع الرذيلة بطريقة باللغة الوحشية؛ لذا يضع رابان فن هوراس فوق فن جوفنال Juvenal نظرًا لرقته ؛ فالهجاء الباسم أفضل من الهجاء الوحشى، وعند هبوطه على سلم الأنواع الأدبية، يتناول رابان الأشكال الأدنى بازدراء غير معتاد: "ليست السونيت sonnet والقصيدة الغنائية ode والمرثاة elegy و الإبيجرام [الملحة الذكية] epigram وتلك الأشعار الضئيلة التى تحدث دويًا هائلاً فى عالمنا إلا نتاجات خيال، الإبداع السطحى – قليل الخبرة بالعالم – قادر على هذه الأشياء؛ ففى تلك الأشكال لا نجد شيئًا من تلك النار السماوية التى لا تحظى بها إلا عبقرية فذة" (رابان، تأملات، الجزء الأول). إن العبقرية الأصيلة عبقرية جريئة؛ لذا يشكو رابان من" العناية الفائقة بصفاء

اللغة" عند الشعراء المحدثين: "لقد بدأوا يسلبون الشعر جرأته وروعته من خلال تحفظهم المتهيب الذى كان يعتقد البعض أنه يميز اللغة الفرنسية، بأن سلبوه تلك الجرأة الحكيمة الحصيفة، التى يتطلبها الشعر" (رابان، تأملات، الجزء الأول). وتتضمن عبارة "الجرأة الحكيمة الحصيفة" توازنًا بين الفن والقوة، الخيال والتعقل.

يؤكد رابان من جديد على "القواعد" لا لأن أرسطو أملاها فحسب، بل لأن القريحة والعقل كذلك يمليانها؛ فهذه القواعد عبارة عن تنظيم للطبيعة، وهذه مقولة سيقبلها بوب:

إذا نظرنا إلى القواعد نظرة متأنية سنجد أنها وضعت لكى تختزل الطبيعة فى منهج ما، لكى تقتفى خطواتها خطوة خطوة، ولا تدعها تغيب عنا، ويتم الحفاظ على إمكان الخيال الذى يعد روح الشعر، وهذه القواعد تقوم على القريحة والعقل السليم، لا على سلطة القدماء، فبالرغم من أن أرسطو وهوراس وضعاها، لا يمكن لأحد أن يقول بأن ما كتبناه صحيح لأنهما كتباه. (درايدن، فى الشعر المسرحى، الجزء الأول).

على كل، أدرك رابان، مثل معظم نقاد جيله، أن الشعر لا يمكن أن يتم تعليمه: "ومع ذلك، يوجد فى الشعر، مثلما فى الفنون الأخرى، بعض الأمور التى لا يمكن التعبير عنها، أشياء تعد أسرارًا، فلا توجد قواعد تعلم الجمال الخفى والمفاتن الكامنة وكل تلك القوة السرية للشعر التى تتسلل إلى القلب" (رابان، تأملات، الجزء الأول).

اتخذ الفرنسيون تعبيرًا دقيقًا لهذه الأمور التى لا يمكن التعبير عنها وهو تعبير أخذوه عن الإسبان فى النصف الأول من القرن السابع عشر وترجموه بـ **مالا أدريه** Je ne sais quoi، وهذا المجهول عبارة عن الصفة التى لا يمكن تعريفها، ويتم الشعور بها فى عمل فنى، لكن لا يمكن وصفها، وهو موضوع إحدى المحاورات فى كتاب دومينيك بوهور Dominique Bouhours (١٦٢٨–١٧٠٢) بعنوان **محاورات أرسطو وإيوجين** *Les entretiens d'Aristo et d'Eugèner* (١٦٧١). وترد هذه العبارة، التى تعد شعارًا أكثر من كونها أداة نقدية، فى مجموعة أخرى من المحاورات التى كتبها بوهور

بعنوان **طريقة التفكير السليم فى أعمال الذهن** *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (١٦٨٧) أثناء مناقشة الإبداع الحقيقى والإبداع الزائف، ويزعم بوهور، مثله مثل غيره من النقاد الفرنسيين فى عصره، أن الشعراء الإيطاليين والإسبان، بما لديهم من مجازات مبالغ فيها، أعداء للإبداع الأصيل. ويدافع عن الفكر "الطبيعى" الذى يوجه ذهن القارئ نحو الموضوع أو الفكرة محل النظر لا نحو براعة الكاتب؛ فالفكر الطبيعى الأصيل ذو جمال بسيط لا أدريه، بدون زخرفة أو تصنع: "ينبغى أن ترد الفكرة الطبيعية على ذهن أى فرد.... كأنها كانت فى ذهننا قبل أن نقرأها، ويبدو العثور عليها سهلاً، ولا تكلفنا شيئًا عندما نلقاها، وهذه الأفكار لا ترد من ذهن ذلك الشخص الذى يفكر بقدر ما ترد مما يتحدث عنه" (بوهور، طريقة التفكير السليم). حظيت أهمية مناقشة بوهور للإبداع باهتمام أديسون فى العدد رقم ٦٢ من مجلة سبكتاتر فى فقرة ساهمت إسهامًا كبيرًا فى شهرة هذا الناقد الفرنسى فى إنجلترا:

حاول بوهور الذى عُدَّ أكثر النقاد الفرنسيين عمقًا، جاهدًا أن يبيِّن أنه من المستحيل على أى فكر أن يكون جميلاً دون أن يكون عادلاً، وأن يضرب بجذوره فى طبيعة الأشياء؛ فأساس كل إبداع هو الصدق، ولا يمكن أن تكون الفكرة قيِّمة إذا لم تكن القريحة أساسها.

يمكن أن تشتغل القريحة أحيانًا، فى نظر بوهور، بغريزية وسرعة، ولكن بقدر كبير من اليقين، وفى هذه الحالة تساوى الذوق السليم.

لذلك ليس من المستغرب أن نجد أن القريحة المبدعة والذوق والعقل مصطلحات أساسية فى كتابات **الأرستقراطى شارل دو مارجتل سان دنيس دى سان إفريمون** Charles de Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond (١٦١٠–١٧٠٣) الذى قضى معظم السنوات الأربعين الأخيرة من حياته منفيًا سياسيًا فى إنجلترا، وكان درايدن يعرفه معرفة شخصية. وبالرغم من أن مقالاته النقدية نشرت فى حياته

وحظيت بإعجاب كبير، لم يقصد المؤلف بها إلا أن تكون ترهًا bagatelle لإمتاع شلة من أصدقائه، لا جمهور القراء الواسع. ولا تشكل هذه المقالات مبحثًا أو نسقًا، إلا أنها تظهر بعض الميول الشائعة. فى العادة، يقوم سان إفريمون، مثل درايدن، بدراسة أو تأمل شخصيات المؤلفين الذين ينقدهم، ويحاول النظر إلى الأدب على ضوء سياقه التاريخى، ويدرك أن تاريخ الشعوب وعاداتهم المختلفة تشكل آدابها بطرائق مختلفة. ويزعم النقد عنده أنه لا يقدم سوى أذواق وآراء شخص عاقل حصيف. وكان استخدامه المتحرر لذلك المصطلح النقدى الجديد نسبيًا – الذوق – استخدامًا مؤثرًا، وكذلك كان أسلوبه غير المتزمت بل وغير المكترث، وهو مثل درايدن يوصل للقارئ شخصية مثيرة؛ فالناقد عند تحليل فن الإمتاع عند الشاعر ينمى بنفسه فن الإمتاع.

قام نيقولا بوالو دسبرو Nicolas Boileau-Despreaux (١٦٣٦-١٧١١) بتنمية هذا الفن كذلك، فكتابه **فن الشعر** *L'art Poétique* (١٦٧٤) مبحث فرضى، إلا أنه مكتوب بلغة شعرية معقولة ألمعية فى شكل أبيات ثنائية، وهو صورة حديثة من كتاب **فن الشعر** *Ars Poetica* لهوراس، وينسج على منواله شكلاً ومزاجًا وكذلك فى:

الدروس التى تعلمتها ربة الشعر الوليدة عندى

عندما اختارت هوراس مرشدًا لها

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى)

يتناول النشيدان الأول والأخير من قصيدة بوالو المبادئ العامة للشعر والنقد بإسداء نصيحة عامة للمؤلفين، ويحدد النشيدان الثانى والثالث خطوط مبادئ الكتابة الجيدة فى الأنواع الأدبية العديدة بما فيها بعض الأنواع (على سبيل المثال السونيت والروندو(*)

(*) شكل شعرى ثابت يستخدم فى الغالب فى الشعر الخفيف أو الذكى، ويتكون عادة من خمسة عشر بيتًا ثنائية أو عشارية المقاطع فى ثلاث مقطوعات، يستخدم فيها نوعان من القافية، وفيها تتكرر كلمة أو كلمات من الشطر الأول من البيت الأول فى نهاية المقطوعتين الثانية والثالثة على شكل لازمة شعرية. (المترجم)

Rondeau والمادريجال(*) Madrigal لم تكن معروفة على عهد هوراس،وكل نوع أدبي له أسلوبه المناسب ومفرداته اللغوية الخاصة، ولكل نوع من أنواع الشعر جماله الخاص.

كان بوالو نفسه كاتب أهجيات ماهرًا وناجحًا؛ لذا كان تعليقه على الهجاء في النشيد الثاني من أجمل التعليقات، ويبدأ وصفه لهذا النوع الأدبي بزعم متفاخر بأن الهجاء سلاح الفضيلة والصدق:

الرغبة فى إظهار نفسها والإحجام عن الخطأ

سلحا الفضيلة أولاً بالهجاء لسانًا لها

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى، البيتان ٣٧١، ٣٧٢)

ثم يمتدح كُتّاب الهجاء الرومان القدماء، مميزًا كُلاًّ منهم بصفة أساسية من صفات الهجاء - الشجاعة، الذكاء، الإحساس، الصدق، الجدة - إلا أنه يلاحظ أن قدرًا كبيرًا من كتابات الهجاء فاحشة لدرجة أنها لا تناسب ذوق القراء المحدثين. أما بالنسبة لبوالو:

أحب الهجاء اللاذع الخالى من البذاءة والوقاحة

وليست الوقاحة هى الدعوة إلى التواضع

ثم يحذر قائلاً:

نرى أن حريتنا فى شعرنا

طفل بهجة أنجبته الحرية

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى)

(*) قصيدة غنائية قصيرة فى العصور الوسطى، أو قصيدة رعوية تعبر عن فكرة رقيقة بسيطة، وهى فى العادة تتناول موضوعًا غزليًا رقيقًا. (المترجم)

الابتهاج بحرية التعبير مضمر فى الهجاء السابع لبوالو (١٦٦٦)؛ حيث يصف ابتهاجه عند كتابة الأهاجى التى يدرك أنها قد تهدد سلامته. وفى الهجاء التاسع (١٦٦٨)، وهو عبارة عن دفاع أكثر تفضيلاً من فنه المفضل، يقر بأن الهجاء غير فعال وزائل، وأن الحياة الأدبية لكاتب الأهاجى حرب لا تنتهى؛ فعلى الرغم من أنه قد يمتع قراء قلائل، فإنه يثير عداوة المئات، بل وقد يوقع نفسه فى خطر الضرب أو الغرق. ومع ذلك، الهجاء ثرى بالقريحة والتعليم الأخلاقى الممتع، فهو مُعلِّم أخلاقى وحكم للذوق الأدبى. تشر الهجاء التاسع مع أطروحة حول الهجاء الذى يستند فيه بوالو إلى السوابق الكلاسية فى تسميته الأسماء حتى يحقق الأغراض التقويمية للهجاء تحقيقًا ناجحًا.

يختص الجزء الأكبر من النشيد الثالث من فن الشعر لبوالو بالمأساة والملهاة، إلا أنه يشمل كذلك جزءًا كبيرًا عن الملحمة، ومن اللافت للنظر أن هذا الجزء لا يركز على الهدف التعليمى للملحمة بالرغم من المزاعم الأخلاقية التى ينبغى أن تكون فى الهجاء، بل يشدد على أن الملحمة إبداع متخيل، وبالتالى يجب أن تستهدف المتعة فى المقام الأول.

وإذا عدنا إلى النشيد الأول، نجد بوالو ينصح الشاعر بالتفكير قبل أن يشرع فى الكتابة، وعليه أن يقتصر على التعبير عن أفكار واضحة ومميزة:

سواء كانت فكرتك، واضحة أو غامضة

تعبيرك بارع أو مشوه

ما نتصوره بيسر يمكننا التعبير عنه

فالكلمات تتكالب على الأفكار فى تهيؤ ويسر

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى)

الشعر حرفة، ولا ينبغى على الشاعر أن يتعجل، بل يعمل فى تأنٍ ودقة متناهية ويتدبر ما يقوله مئات المرات ويراجعه على الدوام:

اصقل وأعد الصقل من كل صنف ولون

ولك أحيانًا أن تضيف، لكن احذف الأعم

(درايدن، فن الشعر، النشيد الثانى)

فى هذين البيتين تناظر تلقائى بين الشعر وشقيقه فى التصوير

فى بداية النشيد الأول، يعرض بوالو تاريخًا موجزًا للنظم الفرنسى، ويرى أن ماليرب Malherbe (١٥٥٥–١٦٢٨) أول شاعر فرنسى كان نظمه سليمًا. كما ناقش بوالو كُتَّابًا فرنسيين غيره من القرن السابع عشر فى مواضع أخرى من كتابه **فن الشعر**، ساخرًا من التلاعب المحكم بالألفاظ والتصنع المبالغ فيه وتحذلق الشعراء الأوائل، مدافعًا عن كتابات معاصريه المحدثين العظماء، ويطالب بأسلوب واضح وموجز ونبيل:

اختر أسلوبًا دقيقًا، كن بسيطًا دون تصنع

وعظيمًا دون ادعاء، ومستساغًا دون تكلف

ونجده، مثل غيره من النقاد الفرنسيين من مجايليه، يوبخ الشعراء الإيطاليين:

معظم الكُتَّاب ذوو الحماس الفاتر

يختارون موضوعات مبالغ فيها وتافهة

ويعتقدون أنهم سيقعون فى الخطأ إذا ما

تعرض شعرهم لفكرة واضحة أو طبيعية

ترفع عن هذا التجاوز، ودع الإيطاليين

كُتَّابًا موهومين ذوى شعر زائف براق

ويسخر بوالو فى إحدى أهجياته من الأحمق الذى يفضل جوهر تاسو البراق على ذهب فرجيل الحر (الهجاء التاسع، ١٧٦).

ومن هنا فالمثل الأعلى يكمن عنده فى المعنى الجيد والأفكار الطبيعية، ولكنهما ليسا ملكًا لكل البشر العاقلين؛ فالعقل عند بوالو ملكة عليا وغير شائعة تقدم ما هو أخّاذ فى الشعر العظيم:

حب العقل إذن، ودع كل ما تكتبه

يستعير منه جماله وقوته وإشراقه

العقل ملكة تنير: ويرتبط بـ"النور الطبيعى" عند ديكارت – أى الانعكاس العابر على الأرض لـ "النور الخالص الثابت والواضح الأكيد.... والموجود دومًا" لتجلى الخالق للمغتبطين فى السماوات – "النور" الذى يضمن عند بوالو معصومية "عقل" الناقد المثالى ما هو إلا صورة دنيوية من ذلك النور الذى يصير من خلاله العقل البشرى حساسًا على المستوى الروحى (برودى، بوالو ولونجينوس *Boileau and Longinus*). العقل سريع وحدسى، إنه المعنى الجيد الذى يعد غاية الفن ووسيلته فى آنٍ، وبدون ملكة العقل السامية هذه لن تجدى محاولة كتابة الشعر، ويصر بوالو منذ مفتتح كتاب **فن الشعر** على أن الشاعر مولود وليس مصنوعًا وأنه فى الشعر لا يمكن أن يكون هناك حد وسيط بين الانتصار والنكبة.

يمكننا أن نستشف تصورًا كليًا مماثلاً للشعر عند لونجينوس؛ لذلك لا عجب فى أن بوالو نشر بجانب **فن الشعر** ترجمة نثرية لكتاب **فى الأدب السامى** *On the Sublime* للونجينوس، وهو عمل قال عنه بوالو إنه "واحد من أقيم آثار القدماء". وكانت هذه الترجمة أول ترجمة جعلت لونجينوس يحظى باهتمام واسع الانتشار. وقال بوالو فى مقدمة طبعة ١٦٧٤ التى جمعت بين العملين إنهما يكملان بعضهما بعضًا، وإنه استمد بعض قواعد نقده الخاص من لونجينوس. قبل بوالو، كانت كلمة السامى تدل فى اللغة

الفرنسية بوجه عام على أسلوب رفيع متقن، إلا أن بوالو أعاد فى تصديره المؤثر لكتاب أطروحة تعريف الكلمة بالإشارة إلى اقتباس لونجينوس الشهير لمفتتح سفر التكوين:

لم يقصد لونجينوس بـ "السامى" ما يطلق عليه الخطباء "الأسلوب السامى"، بل كان يقصد العنصر غير العادى فى القول، أى المدهش والأخّاذ الذى بفضله يرفع العمل ويسحر وينشى، يحتاج الأسلوب السامى لغة رفيعة، إلا أن السامى يمكن أن يظهر فى فكرة وحيدة أو صورة أو عبارة. الحكم الأوحد للطبيعة خلق الضوء بكلمة واحدة: هكذا الأسلوب السامى بالنسبة لك... ولكن قال الله فليكن نور فكان نور. هذا التعبير العجيب.. سام على نحو أصيل، وبه نفحة إلهية.

(ومسات وبروكس، النقد الأدبى *Literary Criticism*)

طور بوالو آراءه فى السامى فى كتابه النثرى **تأملات حول لونجينوس** *Réflexions sur Longin* (١٦٩٤)؛ حيث يعدد مصادر السامى، إلا أنه انتهى إلى القول بأن السامى لا يمكن تحليله، بل الشعور به فقط، فالسامى هو ذلك الكمال الأوحد، تلك القوة التى لا تخضع للتفسير فى الشعر التى تحدث فينا النشوة والسمو: عندما نشعر به نعى بالسر الغامض للعملية الإبداعية.

حقق كتاب **فن الشعر** – نتيجة لإيجاز شعره المصقول بديع القريحة – أكثر انطباع فى الذاكرة من تلك المجموعة من الكتيبات النقدية التى ظهرت فى سبعينيات وثمانينيات القرن السابع عشر، وكانت تهدف إلى أن تجعل الممارسة الشعرية الحديثة تتوافق إلى حد كبير مع المعايير والمثل العليا المستنبطة من الشعر والنقد القديم (خاصة أرسطو وهوراس ولونجينوس)، وتتم قراءتها اليوم على ضوء العقل الحديث. يمكن استخدام لقب "الكلاسيكى الجديد" neo-classical – ذلك اللقب المعتم الشامل الذى استعمل بشكل زائد عن الحد – للدلالة على بوالو والنقاد الفرنسيين فى عصره، ذلك لأن نظرياتهم وقواعدهم تطورت وهى تأخذ الشعر الحديث فى حسبانها، وبذلت جهدًا دءوبًا لاتّباع ما اعتبرته ممارسة كلاسية. وأجمعوا على أن الشعر له غاية أخلاقية، وأن هناك تراتبًا لأنواع محددة من الشعر تتميز عن بعضها بعضًا وكل له وظيفته وشكله

الخاصان به، كما أجمعوا على أن الاستعداد الفطرى genius ضرورة لازمة للشعر الجيد، وأن فن الشاعر يمكن تعلمه تعلمًا جيدًا للغاية من خلال دراسة القدماء؛ ذلك لأن ممارسة القدماء وقواعدهم كانت متسقة مع الطبيعة والصدق والعقل، والطبيعة والصدق والعقل تتضمن النظام والتناغم والبساطة والمعرفة العامة، والقواعد المستمدة من القدماء قواعد تنظم الطبيعة، إلا أن هناك شيئًا فى الشعر، مالا أدريه، يدركه القلب دون العقل، لا يمكن للقواعد أن تفسره أو تمسك به.

ثم بوالو وبوهور ونقاد فرنسيون غيرهما شعر إيطاليا وإسبانيا، بالرغم من أنهم استمدوا الكثير، دون إقرار منهم بذلك، من النقاد الإيطاليين فى القرن السادس عشر. وبحلول الربع الأخير من القرن السابع عشر، تقلدت فرنسا زعامة النقد الأدبى، وهو أمر أقرت به باقى دول أوروبا بما فيها إيطاليا نفسها.

يبدو أنه لم يكن فى إسبانيا إلا القليل من النشاط النقدى الأصيل قرب نهاية القرن السابع عشر، بالرغم من أن كتاب **فن الشعر** لبوالو تُرجم إلى الإسبانية عام ١٦٨٧ وظل حجة فى النقد فى إسبانيا لما يزيد عن قرن من الزمان، بل ظل يحظى بالاقتباس والتقليد حتى عشرينيات القرن التاسع عشر، وقال جوان بوتيستا أريازا Juan Bautista Arriaza الذى ترجم كتاب بوالو "فن الشعر" إلى الإسبانية شعرًا مرسلاً عام ١٨٠٧ عنه إنه دستور من القوانين للأدب الحديث. وأنتجت إيطاليا تصنيفات بعيدة عن الأصل مثل كتاب **فن الشعر** *Poetica* الذى كتبه نظمًا بنديتو منتسينى Benedetto Menzini (١٦٨٨)، ولكنها لم تنتج شيئًا ذا أهمية إلا بعد إنشاء الأكاديميات الأركادية خلال تسعينيات القرن السابع عشر. وفى ألمانيا التى كان شعرها حتى تلك الفترة مهملاً بالمقارنة بإنجازات إسبانيا وإيطاليا، قام جورج نومارك George Neumarck قبل بوالو باختزال أرسطو وهوراس وسكاليجر وهاينسيوس Heinsius وحجج غيرهم فى النقد سواء من القدماء أو من عصر النهضة فى كتاب تمهيدى فى الشعر يقوم كلية على التصنيف بعنوان **فن الشعر** *Poetica* (١٦٦٧). وبعد بوالو، قام يوهان كرستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched (١٧٠٠ – ١٧٦٦) بإعادة طرح المبادئ الكلاسية

الجديدة الفرنسية طرحًا كاملاً وقويًا في ألمانيا في كتابه **نقد الشعر** *Critische Dichtkunst* (١٧٣٠). وأقام جوتشد نسقه على العقل، وأدان الزخرفة والصور المتمنعة far-fetched Conceits في الشعر الباروكي الألماني للأسباب نفسها التي استند إليها أنداده المفكرون في فرنسا وإيطاليا وإسبانيا في هجومهم على التكلف والمارينية Marinism والجونورية Gongorisom أثر بوالو في صياغة كتاب في فن الشعر على يد أكاديمية أدبية هولندية **فن الشعر لهوراس وتطبيقه على عصرنا وأخلاقنا** (١٦٧٧)، كما كان هناك كتاب دنمركي بعنوان **فن الشعر** *Ars Poetica* (١٧٠١) على غرار كتاب بوالو كتبه شخص يُدعى توجر رينبرج Toger Reenberg، وطالب الكتابان الهولندي والدنمركي كالعادة بالوضوح والبساطة.

الشعر الإنجليزى حتى عام ١٧٠٠

يمكننا بكل ارتياح أن نعدّ درايدن أبًا للنقد الإنجليزى

(جونسون، حياة درايدن)

أعيد نشر الكتابات النقدية لرابان ولوبوسو وبوهور وبوالو التى ناقشناها أعلاه فى إنجلترا بعد طباعتها لأول مرة فى فرنسا بفترة قصيرة، وترجم معظمها إلى اللغة الإنجليزية قبل نهاية القرن السابع عشر. ترجم كتاب رابان **تأملات** عام ١٦٧٤، وهو نفس عام أول طبعة فرنسية له، كما ترجم بلهجة أكثر تزمتًا من لهجة المؤلف الأصلى، وقام بالترجمة توماس رايمر Thomas Rymer (١٦٤١ – ١٧١٣) المشهور بنقده لمسرحية عطيل فى كتابه **إطلالة قصيرة على التراجيديا** *A Short view of Tragedy* (١٦٩٣)، وفى تصديره لترجمته لكتاب **تأملات** لرابان يحث الشعراء المحدثين على اتباع المبادئ الأرسطية لأسباب "مقنعة، وواضحة إقناع البرهان ووضوحه فى الرياضيات" (سبنجارن Spingarn **مقالات نقدية**، المجلد الثانى)؛ فهذه المبادئ على كل حال تمثل الطبيعة عندما يتم اختزالها فى منهج ما. وتصور رايمر للطبيعة يتطلب أن يتبع الشعراء الحقيقة التجريبية؛ حيث إنه يدين استخدام "مستحيلات" معجزات العهد القديم فى الداوديات *Davideis* لكاولى Cowley، وينتقد سبنسر Spenser الذى لا مراء فى أنه لديه استعداد نفسى كبير وحكم نافذ واستعداد فطرى للشعر الملحمى، وربما يتفوق شعره على كل ما كتب منذ عهد فرجيل، إلا أنه بدلاً من أن يلتزم بالطرائق التى خطها هوميروس وفرجيل سمح لنفسه بأن يضلله أريوستو Ariosto؛ لذا فإن "كل شىء خيالى وخرافى دون أى اتساق أو أساس من الصحة، وقصيدته أرض جنيات كاملة" (سبنجارن، مقالات نقدية، المجلد الثانى)، وقام الإيطاليون بإفساد حكم سبنسر. يرى رايمر أن العقل يجب أن يسود على الخيال، وأن معيار العقل ثابت لا يتغير، ويضمر عنوان كتابه الكثير: **تراجيديات العصر الأخير** معتبرة ومفحوصة على ضوء ممارسة القدماء والحس المشترك لكل العصور (١٦٧٧)؛ حيث يستمد رايمر صورًا من الكنيسة والشرع ومستشفى الأمراض العقلية Bedlam ببراعته المعهودة لكى يعرف العلاقة السليمة بين العقل والخيال.

لكنى أعتقد أن الخيال الجامح Fancy فى الشعر مثل الإيمان فى الدين، فهو يؤدى إلى اكتشافات ويحلق فوق العقل، إلا أنه لا يتصارع معه أو يناقضه. الخيال يقفز ويرقص مرحًا ويذهب بعيدًا، بينما يصلصل العقل القيود ويتبعها. ينبغى على العقل أن يقبل ويصحح ما شطح إليه الخيال فى غيابه، وإلا كان باطلاً ولاغيًا من وجهة نظر القانون (سبنجارن، **مقالات نقدية**، المجلد الثانى) .

كان مدح رايمر لاستعداد سبنسر النفسى والفطرى مشروطًا باعتبارات ثقيلة، إلا أن إدوارد فليبس Edward Phillips (١٦٣٠–١٦٩٦)، قد تكون آراؤه النقدية متأثرة بخاله جون ملتون، يؤكد فى تصدير كتابه **المسرح الشعرى** *Theatrum Poetarum* (١٦٧٥) أن سبنسر، مثل شكسبير، واحد من القلائل أصحاب الطاقة الشعرية الأصيلة: "برغم كل ما يستخدمه من كلمات مهجورة فجة، وبرغم كل أشعاره الصاخبة غير المصقولة، إذا نظرنا فى شعره نظرة كلية سنجد فيه فخامة شعرية رشيقة" (حرب تحول سبنجارن). يتساءل فيليبس لماذا استخدم الشعراء الإنجليز فى عهده أشكال الشعر الإيطالى ("المقطوعة الإيطالية فى القصيدة البطولية والسونيت والكنزونى[*] Canzone والمادريجال فى الشعر الغنائى") استخدامًا طفيفًا، فى حين أن سابقيهم استخدموها بنجاح، "لذا، باستثناء ما هو مكتوب فى لغتها الأصلية، ليست أفضل مما عندنا". الأتافاريما[**]

(*) الكنزونى Canzone إذا رددناها إلى أصلها الإيطالى عبارة عن قصيدة غنائية إيطالية من العصور الوسطى وتتكون من مقطوعات شعرية متفاوتة الطول، سواء على مستوى المقطوعات أو الأبيات، وتنتهى بمقطوعة قصيرة بمثابة خاتمة أو (قفلة) للقصيدة، وتتناول الغرام والتغنى بجمال المرأة عادة. (المترجم)

(**) يعنى هذا المصطلح حرفيًا ثمانى قواف، ويدل على مقطوعة شعرية مكونة من ثمانية أبيات يكون فيها الأبيات الأول والثالث والخامس على القافية نفسها والأبيات الثانى والرابع والسادس على قافية ثانية، والبيتان السابع والثامن على قافية ثالثة، والمقطوعة ككل منظومة على وزن البحر اليامبى خماسى التفعيلات. (المترجم)

Ottavarima وصورتها المعدلة المتمثلة فى المقطوعة السبنسرية(*) Spenserian Stanza أكثر روعة من المقطوعة ثنائية الأبيات Couplet أو المقطوعة رباعية الأبيات متناوبة القافية، بالرغم من أن ابن أخت ملتون يضيف أن الشعر المرسل Blank Verse يمنح "مجالا وحرية أكبر بكثير للأسلوب والخيال مما يمكن أن يمنحه الشعر الملتزم بالقافية" (كما أورد سبنجارن) وبالمقارنة بمدح فيليبس للإيطاليين، نجد أن إشارته للفرنسيين موجزة ومنتقصة من مكانتهم، الأمر الذى يخرجه من التيار السائد فى النقد الإنجليزى فى سبعينيات القرن السابع عشر.

قام السير وليم سومز Sir William Soames بترجمة رائعة النقد الفرنسى، كتاب **فن الشعر** لبوالو، إلى اللغة الإنجليزية عام ١٦٨٠ ونشر بعنوان *The Art of poetry* عام ١٦٨٣ بعد أن قام درايدن بمراجعته وإحلال نظائر إنجليزية – ليست معظمها موفقة – محل الكتاب الفرنسيين الذين ذكرهم بوالو. بالمثل، قام جون أودهام John Oldham فى ترجمته لكتاب **فن الشعر** *Ars poetica* لهوراس بعنوان **فن الشعر** لهوراس منقولا إلى اللغة الإنجليزية *Horace's Art of Poetry, imitated in English* (١٦٨١)، بإضفاء الطابع الحديث على هوراس "غيَّر حديثة كما لو كان يعيش ويكتب فى زمن المترجم"، فغيَّر خلفية الكتاب من روما إلى لندن واستخدم أسماء إنجليزية مقابلة لأسماء البشر والأماكن والعادات "فى إطار الحدود التى يسمح بها التناظر". كما أن مبدأ هوراس فى فن الشعر كان مرشدًا للمترجم فى الحذر من الترجمة الحرفية، إلا أنه يزعم أنه "يلتزم التزاما صارما" بالمعنى الوارد فى نص هوراس. يتناول هو درايدن بوالو وهوراس فى سياق جدل حول الترجمة بدأ

(*) المقطوعة السبنسرية مقطوعة مكونة من ثمانية أبيات منظومة على وزن البحر اليامبى خماسى التفعيلات، ويليها بيت تاسع منظوم على وزن البحر السكندرى، وفيها تتفق قافية البيتين الأول والثالث، وتأخذ فيها الأبيات الثانى والرابع والخامس والسابع القافية نفسها، تتخذ الأبيات السادس والثامن والتاسع قافية ثالثة، وسميت المقطوعة بهذا الاسم؛ لأن إدموند سبنسر كان أول من استخدمها فى قصيدته ملكة الجنيات. (المترجم)

فى إنجلترا قبل ذلك بثلاثين عاما تقريبا عندما طالب السير جون دنام Sir John Denham - فى أبيات مديح فى مفتتح ترجمة السير رتشارد فانشو Sir Richard Fanshaw لمسرحية جرينى Guarini بعنوان **الراعــى الأمــين** *Pastor Fido* (١٦٤٧) - وإبراهــام كــاولى Abraham Cowley - فى تصدير ديوانه **قصائد غنائيــة بنداريــة** *Pindarique Odes* (١٦٥٦) - طَالَبَ بطريقة فى الترجمة أكثر تحررًا من الطريقة الحرفية التى ترجم بها بــن جونسون Ben Jonson على سبيل المثال كتاب **فن الشعر** لهوراس.

يميز درايدن فى تصديره لترجمة **ديوان الرسائل** *Epistles* لأوفيد بين ثلاث طرائــق لترجمة شعر شاعر ما إلى اللغــة الإنجليزيــة. تتمثــل الأولــى فــى الترجمــة الحرفيــة Metaphase، كلمة بكلمة وبيتًا ببيت، وهذه الطريقة صعبة للغاية لدرجة أنهــا لا يمكــن أن تحقق أى نجــاح، فهى "مثل الرقص على الحبــل بأرجــل مقيــدة، إذ يمــــكن للمــرء أن يتفادى السقوط الحذر، ولا نتــوقع منه رشاقة فى الحركة، وحتى عندما نبذل فيهــا كل مــا فى وسعنا، لا تكون إلا عملية حمقاء". وتتمثل الطريقة الثانية فى الــشرح Paraphrase "أو الترجمة بتصــرف؛ حيث يضــع المترجم المؤلف نصــب عينيــه كى لا يتــوه، إلا أنه لا يتتبع كلماته بصرامة، بل يتتبع معناه، ومن المعهود أن هذه الطريقة تفخم الــنص الأصــلى، ولكنها لا تغيره". أما الطريقة الثالثة فهى طريقة المحاكاة Imitation ؛ حيث يتخــذ المترجم (إذا لم يكن قد فقــد صفته) الحرية فى الابتعــاد عن الكلمات والمعنى وكذلك فــى الابتعــاد عنهما عندما يرى فرصة مواتية، ولا يستبقى من الــنص الأصــلى إلا بعــض الإشــارات العــامة"، ويمكن أن يبتدع تنويعات على موضــوع ما كما يفعل الموســيقار. يتلــو ذلــك "محاولة من شاعر لاحق لأن يكتب مثل شــاعر كتب قبله عن الموضوع نفسه، ولا يتمثــل ذلك فى ترجمة كلماته أو التقيــد بمعنــاه، بل يتخذه قــدوة ويكتب كما يفترض أن ذلك هــذا المؤلف سيكتب لو كان يعيش فى عصــرنا وفى بلدنا" (درايــدن، فى الشعر المــسرحى، الجزء الأول). ويتمثل الفرق المهم بين الطريقة الثانية والطريقة الثالثة فــى أن المحــاكاة يمكن أن تســتغل الفــروق بينهــا وبين النص الأصــلى وبالتالى تنجح تمامًا إذا كان القارئ

على دراية بالنص الأصلى ، وهذه المعرفة ليست ضرورية بهذه الصورة فى حالة الشرح. ويعلن درايدن فى تصديره لترجمة أوفيد أنه يفضل الطريقة الثانية، إلا أن ترجماته ومحاكياته العديدة التى كتبها خلال السنوات العشرين التالية تتحرك بحرية عبر الحد غير المميز الذى يفصل بين الطريقتين.

يمكننا أن نتبين فكرة مضمرة فى نظرية درايدن ومعاصريه وممارساتهم، ألا وهى فكرة الصداقة المحترمة غير المتكلفة بين المترجم أو المحاكى والكاتب الأصلى. ويعبر ونتورث ديلون Wentworth Dillon (إيرل روسكومون Roscommon) (١٦٣٣– ١٦٨٥) عن ذلك ببراعة فى مقال فى **الشعر المترجم** *An Essay on Translated Verse* (١٦٨٤)، وينادى بأن واجب المترجم أن "يختار المؤلف كما تختار صديقك" وينمى ألفته به لدرجة أن:

أفكارك وكلماتك وأساليبك وروحك تتفق معه فلا تظل مترجمًا له، بل تصبح هو نفسه.

(كما أورد سبنجارن).

من الملاحظ أن روسكومون يصيغ كتابه فى قالب المقطوعات الثنائية الملحمية، كما يليق بعمل يزعم أن الشعر الإنجليزى أسمى من النثر الذى يفضله المترجمون الفرنسيون عادة عند ترجمة الروائع اليونانية والرومانية. ولكن روسكومون أضاف فى الطبعة الثانية (١٦٨٥) فقرة بالشعر المرسل blank verse عبارة عن قصيدة مدح لـ "الفردوس المفقود" وحجة على أن هذا النوع من النظم أكثر ملاءمة من المقطوعة الثنائية للترجمة الأمينة لأعمال القدماء. ويستند روسكومون إلى إشارة غير مباشرة فى الملحوظة الافتتاحية التى كتبها ملتون للطبعة الثانية من الفردوس المفقود، ويعلن أن القافية اختراع قوطى لم يعرفه اليونان أوالرومان القدماء، ولا يمكن للترجمة الشعرية الإنجليزية للروائع الكلاسية أن تصل إلى "الفخامة الرومانية" إلا من خلال رفض هذه "الحلية الدخيلة" التى تتمثل فى القافية. وهذا زعم يحفّه الخلاف من كل جانب على ضوء الاعتقاد الراسخ بأن ترجمة الروائع الكلاسية شكلت جزءًا من عملية التهذيب الثقافى التى ابتهج بها العصر ، وهو اعتقاد يقف جنبًا إلى جنب

اعتقاد آخر لا يقل عنه رسوخًا وهو أنه من أفضل الثمار الأدبية للتهـذيب الحـديث صـقل المقطوعة الثنائية الملحمية على يد وولر Waller ودنام Denham.

صاغ روسكومون نفسه ترجمة لكتاب **فن الشعر** لهوراس (١٦٨٠) شعرًا مرسلاً، لكن هذه الموضة لم تحظَ بالرواج. وهناك ترجمة أكثر تحررًا لكتابى بوالو وهوراس قام بها جون شفيلد John Sheffield إيرل مالجريف Mulgrave الذى صار فيمـا بعـد دوق بكنجهـام Buckingham (١٦٤٨–١٧٢١) بعنوان **مقالــة فــى الــشعر** *An Essay upon Poetry* (١٦٨٢)، والترجمة مصـاغة فى قالب المقطوعات الثنائيـة الملحميـة المعتـادة. وينتقـل مالجريف كما ينبغى له بين الأنواع الأدبية المختلفة على غرار بوالو فى الغالب، إلا أنه يذكر الكُتَّاب الإنجليز المناظرين، وفى الجزء الأكبر من مقالته يكرر القواعد التى جمعها بوالو معًا، ويكيفها أحيانًا على التاريخ الحديث للشعر الإنجليزى. يتناول مالجريف، مثل رابـان، النـوع الأدبى السائد فى عصره وهو الهجاء Satire ، وينادى بأن يكون الهجاء "مثيـرا للابتـسام" وليس عنيفًا Savage ؛ أى على غرار هوراس، وليس علــى غـرار جوفينـال Juvenal: "لطافة الهجاء أكثر حدة من جهامته". كما يجب أن يكون مهذبًا، كما زعم بوالو؛ لـذا ينتقـد مالجريف ما أسماه "الفحش مكشوف الوجه، ذلك الادعاء الحقير للذكاء" عند إيرل روشـستر، Earl of Rochester (سبنجارن).

ربما تتمثل الفائدة الوحيدة التى نتجت عن هذا الهجوم فى أنه استفز روبرت ولـسلى Robert Wolseley فى تصديره لــ فالنتيان *Valentinian* (١٦٨٥) ليدافع عن روشستر، ثم ينتقل ليؤكد الحرية الفنية تأكيدًا جريئًا غير معتاد.

> لم يخطر على ذهن أحد قبل اليوم، يدعى أنه ناقد، ماعـدا ذهـن كاتـب المقالات هذا، أن يقاس إبداع الشاعر بقيمة موضوعه، وأنـه عنـدما يكـون الموضوع سيئًا ينبغى أن يكون الشاعر سيئًا كذلك، هناك اعتقاد سائر يتمثل فى أن المحك الحقيقى يكمن فى طريقة معالجة الموضوع؛ لأنه كما يحط الـشاعر السيئ أسمى الموضوعات ويشينها، يرفع الشاعر المجيد أوضع الموضوعات ويكرمها.
>
> (سبنجارن، المجلد الثالث)

وثبت أن ذلك مبدأ فعال جيد لشعراء الهجاء وشعراء الزراعيات (*) georgicpoets لهذا الجيل من الشعراء والجيل اللاحق.

ومع ذلك، يلتزم مالجريف فى **مقالة فى الشعر** بالترتيب الهرمى المألوف للأنواع الأدبية؛ لذا ينظر للملحمة باعتبارها أسمى نوع أدبى و"المسعى الأساسى للإدراك البشرى السليم". ولقد أنجب العالم حتى اليوم شاعرين ملحميين فقط، وهما المثالان "العملاقان" هوميروس وفرجيل. فهوميروس كاتب مدهش، إلا أن شارح أعماله لوبوسو Le Bossu يثير الإعجاب كذلك:

لو لم يكتب بوسو قط لظل العالم،
مثل الهنود الحمر
يتأمل هذا العمل المدهش
الذى ينم عن مهارة،
العمل الذى يحظى بهذا الإعجاب
عمل مقدس لا يمكن أن يتعلمه المرء،
بل يتلقى به الإلهام،
إلى أن يظهر ما يكشف الأسرار المقدسة
تلك المواضع التى يكمن فيها كل هذا السحر الجبار. (سبنجارن)

(*) الزراعيات georgics نوع من القصائد تتناول موضوعات ريفية أو زراعية، ولكنها تختلف عن الشعر الرعوى Pastoral فى أنها ذات غرض تعليمى، وأشهر مثال عليها **زراعيات** فرجيل، وانتشرت فى إنجلترا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لدرجة أن أديسون كتب مبحثًا عنها بعنوان **مقالة فى القصيدة الزراعية** (١٦٩٧)؛ حيث يميز بينها وبين الشعر الرعوى، ومن الملاحظ أنها قد تتطرق لموضوعات أخرى مثل تربية الأغنام أو الرياضة الريفية وغيرها. (المترجم)

ليست الملاحظات العامة عن الشعر عند مالجريف إلا البدهيات التى تتبع من أمر بوالو "حبوا العقل إذن"، "الخيال بدون القريحة ليس إلا جنونًا" (البيت السادس)، وكذلك توافق ما ذهب إليه رايمر، وكما هو الحال فى كثير من النقد الإنجليزى فى سبعينيات وثمانينيات القرن السابع عشر، تعكس هذه الملاحظات وصف توماس هوبز النفسى لعملية التأليف فى الشعر حيث "القريحة تولد القوة والبناء، والخيال يولد زخارف القصيدة".

إن سيكولوجية القريحة والإلهام عند هوبز مضمرة فى نقد جون درايدن، ولعل درايدن أكثر النقاد الإنجليز شمولاً فى تلك الفترة، بالرغم من أنه، بخلاف أعظم معلميه من العصر الكلاسيكى، ومن دول أوروبا الأخرى فى عصره، لم يحاول أن يكتب مبحثًا نقديًا منهجيًا (على الأقل فى النقد غير المسرحى الذى نتناوله فى هذا الفصل). فكما رأينا، أمطر مدحًا سخيًا على بوالو ورابان ولوبوسو، وكما رأينا أدلى بدلوه فى ترجمة سومز الإنجليزية لكتاب بوالو "فن الشعر". ومثل النقاد الفرنسيين فى عصره، شيد لنفسه مكانًا راسخًا فى التراث الكلاسيكى قال: "أرسطو ومفسروه، وهوراس ولونجينوس، هم الكُتَّاب الذين أدين لهم بالفضل" (درايدن، فى الشعر المسرحى، الجزء الأول). ولكنه فى مقالته **دفاع عن الشعر البطولى والرخصة فى الشعر** *Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence*، التى صدر بها كتاب **حالة البراءة** *The State of Innocence*(١٦٧٧)، يطعن فى استغلال النقاد المحدثين للنقاد القدماء فى التشريع الفنى، عندما يرجع أسلوبه الخاص فى النقد التذوقى وليس الفرضى إلى القدماء: "أولئك الذين يعتقدون أن وظيفة النقد تتمثل بالأساس فى تصيد الأخطاء يخطئون فى فهم طبيعته، فالنقد، كما وصفه أرسطو لأول مرة، كان يهدف لأن يكون معيارًا لإصدار الحكم السليم، ويتمثل أكثره فى إبراز الجوانب البارعة التى ينبغى أن تمتع القارئ العاقل" (درايدن، نفسه).

كان نقد الشعر عند درايدن نقدًا عرضيًا؛ فكله تقريبًا نشر فى مقدمات دواوينه الشعرية أو ترجماته، ويتناول معظمه المشاكل العملية المتعلقة بالكتابة نفسها، وكما هو متوقع على ضوء شعره، يناقش فى العادة الهجاء فى الشعر، ويشير فى مقدمة سيلفى *Sylvae* (١٦٨٥) إلى النماذج الأساسية من الهجاء القديم، ويعلن أن هجائيات هوراس "تفوق هجائيات جوفينال

بكثير، إذا كان الضحك والسخرية اللطيفة مفضلين على التهكم الساخط والتشهير" (درايدن، في الشعر المسرحي، الجزء الثاني). وهو يتوسع في ذكر مزايا السخرية اللطيفة (استخدام التهكم المرح) في مقالته **أطروحة في الهجاء** (١٦٩٣) التي يصدر بها ترجماته الشعرية لجوفينال وبرسيوس Persius، ويقارن بين الأسلحة الهجائية المختلفة التي يستخدمها هوراس وجوفينال، وكل منها يلائم العصر والظروف التي استخدمت فيها، ويخلص من ذلك إلى قوله:

> ليس تقريع جوفنال ضروريًا لنوعه الجديد من الهجاء، دعه يتكلم بأسلوب خطابي في ذكاء وحدة كما يشاء؛ فرغم كل شيء، تكمن أرق وأعذب لمسات الهجاء في الاستهزاء الفكاهي الرقيق... يا لسهولة أن تصفه بأنه وغد ونذل، وتقول ذلك بظرف! ولكن ما أصعب أن تجعله يبدو أحمق أو أبله أو وغدًا، دون أن تستخدم أيًا من هذه الأوصاف الشائنة! حتى يعفي المرء نفسه من قبح الألقاب، ويفعل ذلك بحدة رغم ذلك... يمكنه أن يكون قادرًا، كما قالت زوجة جاك كيتش Jack Ketch عن خادمه، على عمل قبيح، مجرد شنق. ولكن أن تجعل شريرًا يموت موتًا رقيقًا، كان مهمة زوجها وحده. أود أن أطبق ذلك على نفسي، لو كان القارئ عطوفًا بما يكفي لأن يعتقد أنه ينتمي لي. إن شخصية زيمري Zimri في قصيدتي أبسالوم Absalom تستحق في رأيي قصيدة كاملة؛ فهي ليست شخصية دموية، ولكنها مثيرة للسخرية بما فيه الكفاية.

وبذلك لم تعد ثقته بتفوق هوراس مطلقة:

> هذا الأسلوب لهوراس أفضل الأساليب في الواقع، إلا أن هوراس لم يطبقه بطريقة موفقة، على الأقل في الغالب. ومن المسلم به أن أسلوب جوفينال أدنى من الأسلوب السابق، ولكن جوفينال تفوق عليه في أدائه. كان تعنيف جوفينال تعنيفًا ساخرًا على نحو أكثر ظرفًا مما هزأ هوراس بفكاهة.

(درايدن، في الشعر المسرحي، ٢)

يشرح درايدن ذلك قائلاً كان هوراس يعمل جاهدًا فى ظل عائق كبير؛ إذ كان "عبدًا لبلاط" الطاغية أغسطس، و"بما أنه كان رجل بلاط، أذعن لمصالح سيده، ومن هنا تفادى الهجوم على الجرائم الأكبر واكتفى بالسخرية من الرذائل التافهة والحماقات الشائعة". يمكننا ربط التغيير فى تقييم درايدن النقدى لسلفيه العظيمين بغضب البلاط عليه بعد عام ١٦٨٩.

قد يكون ذلك انعكاسًا للأهمية المتزايدة لذلك النوع الأدبى الذى يعد كتاب درايدن **أطروحة فى الهجاء** *Discourse concerning Satire* أطول عمل نقدى له (بالرغم من أن ربع الكتاب تقريبا خاص بالملحمة، وليس الهجاء)، وهو الكتاب الوحيد الذى تم تكريمه بوضع كلمة "أطروحة" فى عنوانه. فهذا الكتاب، من بين كل أعماله، أكثرها امتيازًا بسعة الاطلاع والبحث، وكلها مراجع معترف بها. وتبصر درايدن بألمعية فى حالة كل من الاشتقاقين المتنازعين لمصطلح "هجاء" Satire – من الإله الأسطورى ساتوروس Satyr أو من مسرحيات الساتورا Satura، أى خليط – ويفضل الاشتقاق الأخير، ويتتبع تاريخ الهجاء بالتفصيل بداية من أصوله المجهولة نوعًا حتى الحاضر، ويقارن السمات الشعرية لهوراس وبرسيوس وجوفينال، ويبين كيف شكل السياق الاجتماعى والسياسى أعمال كل منهم، ولأنه كان شاعرًا "عامًا" ، كان مؤهلاً جيدًا للقيام بذلك. ويزعم أن المحدثين تفوقوا على القدماء فى الهجاء، كما فى التراجيديا، وينتقى "المقرأ الشهير" *Lutrin* لبوالو باعتبارها "أجمل وأنبل نوع من الهجاء". فى هذه الملحمة الساخرة، "نرى بوالو يتبع [فرجيل] فى نفس الانطلاقات، إلا أنه نادرًا ما يذعن لأستاذه... وهذه هى عظمة البطولى، الممتزج امتزاجًا رائعًا بسم الآخر، ويزيد المتعة – وربما كانت سخيفة وسوقية لولا ذلك – من خلال سمو التعبير" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢). وقد يسرى هذا الوصف على عمله أبسالوم وأكتيوفل.

عند النظر فى المشكلة المستعصية للهجاء الشخصى، يسلم درايدن "ليس لنا حق أخلاقى فى سمعة الآخرين، فيعد ذلك بمثابة أن نأخذ منهم ما لا يمكننا أن نعيده لهم"، ولكنه يقر هنا بأن الأهجيات اللاذعة تجد تبريرًا لها فى الواقع إما لبواعث الانتقام

الشخصى أو لفضح مصدر إزعاج عام. وتتسع هذه التبريرات بما يكفى لأن تشمل هجاءات درايدن نفسها: ماك فلكنو *Mac Flecknoe* مثال على النوع الأول، وأبسالوم وأكتيوفل مثال على النوع الثانى. ويؤكد تصدير أبسالوم وأكتيوفل (١٦٨١) على البعد الأخلاقى الكلاسيكى للهجاء: "غاية الهجاء الحقيقية إصلاح الرذائل من خلال التوبيخ، ومن يكتب بصدق لا يكون عدوًّا للمدعى عليه كما لا يكون الطبيب عدوًّا للمريض عندما يصف دواءً مرًّا لمرض عضال". ويعود مرة أخرى إلى مجاز الطبيب المألوف فى "ملحق" كتابه إينايس ***Aeneis*** (١٦٩٧)، عندما كتب عن نبذه للهجاء بعد عام ١٦٨٩: "من ذا الذى سيعطى الدواء للعظيم، عندما لا يتم استدعاؤه؟ لن يقدم شيئًا ذا نفع للمريض، وسيعرض نفسه للخطر من جراء هذه الوصفة؟" ، وسواء أكان درايدن يقصد هنا المحدثين أم القدماء أم شعره هو شخصيًّا، فإنه ينتقد بوصفه شاعرًا متمرسًا، ويتمثل شغله الشاغل فى التحقق مما يجده القارئ والمؤلف فعالاً ويستطيع تحليله.

نادرًا ما يشغل درايدن نفسه بمبادئ الشعر على نحو مجرد. فهو يعى، على نحو غير عادى فى زمانه، أن أية قصيدة إبداع خاص لشاعر فرد، وأن طبيعتها المميزة تنبع من طبيعة مبدعها وتعد انعكاسًا لها. ولا يتمثل هدف نقد درايدن فى تحليل مجموعة من الكتابات بقدر ما هو ارتباط شخصى بشاعر زميل حى؛ لذا يقول فى تصدير كتابه **أمثولات قديمة وحديثة** ***Fables, Ancient and Modern*** (١٧٠٠)، بعد أن يناقش هوميروس وفرجيل وكان قد ترجم لهما:

> الشاعر اليونانى أكثر ملاءمة للاستعداد الفطرى من الشاعر اللاتينى، ويمكننا أن نقرأ فى أعمال الشاعرين أخلاقهما وميولهما الطبيعية، وهى جد مختلفة. كان فرجيل ذا مزاج هادئ ورزين، وكان هوميروس عنيفًا ومندفعًا ومتوقدًا. تمثلت الموهبة الأساسية لفرجيل فى لباقة الأفكار وزخرفة الكلمات، أما هوميروس فكان متسرعًا فى أفكاره، وانتهز كل ما سمحت له به لغته والعصر الذى عاش فيه من حرية، فى الأوزان والتعبيرات على السواء. وكان إبداع هوميروس وفرًا، أما إبداع فرجيل فكان أكثر تقيدًا.(درايدن نفسه)

نستنتج من ذلك أن درايدن ذو رؤية وحجة خاصة باعتباره مترجمًا للشاعرين محط النقد، إلا أنه لا يفرض ذلك علينا، بل يقول ضمنيًّا إن القارئ العادى يقوم بالدرجة نفسها من الارتباط بالشعر ومبدعيه. ويختتم نقاشه لهوميروس وفرجيل فى تصدير كتابه كما يلى:

إليكم استنتاج وحيد من كل ما قلته، وهو أن الفعل عند هوميروس – وهو ملىء بقوة أكبر مما عند فرجيل، وفقًا لمزاج الكاتب – يحقق نتيجة أكثر إمتاعًا للقارئ. فأحدهما يدفئك بالتدريج، بينما يضعك الآخر فى وسط النار مرة واحدة ولا يخفف من ناره مطلقا. وهو الاختلاف نفسه الذى يظهره لونجينوس بين آثار الخطابة عند ديموستنوس Demosthenes وتولى Tully، فأحدهما يقنعك والآخر يأمرك. لا تحس بالبرد قط عندما تقرأ هوميروس... وأعترف أن هذه الحدة المميزة له أكثر مناسبة لطبعى، ولذلك ترجمت كتابه الأول باستمتاع أكبر من استمتاعى بأى جزء من شعر فرجيل. ولكنه لم يكن استمتاعًا يخلو من الألم؛ فلابد أن الهزات المتواصلة لروحى المعنوية قد أضعفت بنيانى.

(درايدن، نفسه)

يتم تقييم الشعر من خلال آثاره النفسية والدرجة التى يهزنا بها، ويولد اللذة والإعجاب؛ لذا يقول درايدن وهو يستحضر لونجينوس ثانية فى كتابه **دفاع عن الشعر الملحمى**:

التخيل فى حد ذاته قمة الشعر وروحه. فهو، كما يصفه لونجينوس، يبدو لنا – من خلال نوع من الحماس أو انفعال فائق للنفس – كما لو كنا نرى تلك الأشياء التى يصورها الشاعر حتى نستمتع بها ونعجب بها.

(درايدن، فى الشعر المسرحى،١)

يمكننا أن نكيف أعمال الخيال الجامح على المبدأ النقدى الأولى القديم وهو مازال صحيحًا، والقائل بأنه ينبغى على الفن أن يحاكى الطبيعة، إلا أنه ينبغى علينا أن نفسر هذا المبدأ بأن نصرف النظر، على نحو متحرر، عن مجرد محاكاة الواقع. ويدخل درايدن فى جدل مع نقاد محدثين لا يذكر أسماءهم ويدعون إلى "الصحة". "كل ما هو ممل وتافه ومضعف وخالٍ من القوة فى القصيدة يطلقون عليه محاكاة للطبيعة". ومع ذلك "تلك الأمور التى تمتع كل العصور لابد أن تكون محاكاة للطبيعة"، وتشمل الاستعارات والمبالغات الجريئة للشعراء العظام بداية من هوميروس حتى ملتون (درايدن، فى الشعر المسرحى، ١)، وهى تشمل أيضًا الخيال، كما نتبين من تصدير درايدن لمسرحيته **غزو غرناطة** *The Conquest of Granada*:

ما كان بإمكان هوميروس أو فرجيل أو ستاتيوس Statius أو أريوستو Ariosto أو تاسو Tasso أو شاعرنا الإنجليزى سبنسر Spenser أن يكتبوا قصائدهم بجمال يصل إلى نصف جمالها الراهن بدون تلك الآلهة والأرواح وتلك الأجزاء الملهمة من الشعر التى تشكل أنبل ما سرد فى كتاباتهم ككل.. وإذا اعترض قائل باستحالة ظهور روح أو رفع قصر من خلال السحر، سأرد عليه بجرأة وأقول له إن الشاعر الملحمى غير مقيد بمجرد تمثيل ما هو حقيقى أو ما هو ممكن الحدوث. ولكنه يمكن أن يطلق لنفسه عنان الأشياء الخيالية وتمثيل مثل هذه الأشياء الذى لا يعتمد على المعنى، وبالتالى لا يمكن فهمه من خلال المعرفة، وكل ذلك قد يمنحه فى النهاية مجالا أكثر تحررًا للخيال.

(درايدن، نفسه)

نبرة الفخر التى يقدم بها "شاعرنا الإنجليزى سبنسر" وسط الشعراء العظام نبرة مميزة لنزعة درايدن الوطنية. وكما قال ت. س. إليوت: "يتمثل العمل العظيم لدرايدن فى النقد فى أنه فى اللحظة المناسبة يصير واعيًا بضرورة تأكيد العنصر المحلى فى الأدب" (إليوت، استخدم الشعر *Use of Poetry*). ورأينا أن درايدن يربط نفسه بالشخصيات الفردية للمؤلفين الذين تثيره أعمالهم، إلا أن وعيه بالقرابة بين الشعراء يصير واضحًا على نحو خاص عندما يتأمل فى الأدب القومى. وهكذا يقول فى تصوير كتابه **أمثولات** (١٧٠٠): "كان ملتون ابن

سبنسر فى الشعر : يُلمّح سبنسر أكثر من مرة إلى أن روح تشوسر حلَّت فى جسده، وأنه ولد منه بعد مائتى سنة من وفاته" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢). ويوحى درايدن بأنه ابن لهذه العشيرة عندما يعترف بسبنسر أستاذًا له فى النظم الإنجليزى، وبصورة أكثر حميمية عندما يترجم ويمدح تشوسر الذى يبجله فهو "أبو الشعر الإنجليزى... منبع دائم للمعنى الجيد... رجل ذو طبيعة جد رائعة وشاملة" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢،). يبرز درايدن صفات تشوسر بطريقته المعهودة من خلال مقارنة أعماله بأعمال أوفيد مقارنة متوسعة، بطريقة قطعية بدون تحذلق: "على سبيل المثال، أرى بوسى Boucis وفيلمون Philemon بشحمهما ولحمهما أمامى، كما لو كان مصور قديم قد رسمهما، وأرى كل الحجاج فى حكايات كانتربرى وأمزجتهم وملامحهم وحتى ملابسهم رؤية جد واضحة، كما لو كنت تعشيت معهم فى خان تابارد Tabard فى سذَرك Southwark". والتمييز بين "يتعشى" و "يرى" يعطينا إحساسًا باستمتاع درايدن الشديد، ويؤكد أن شخصيات تشوسر أكثر حيوية من شخصيات أوفيد، ويضيف درايدن بطريقة خلابة، "بالرغم من أننى ليس لدى الوقت لإثبات ذلك ، فإننى ألجأ إلى القارئ وأنا واثق أنه سيبرئنى من التحيز" (درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢).

كان وضع درايدن للشعراء الإنجليز معًا فى سلالات نسب مصحوبًا بدرجة من الوعى بالتطور، وهو تطور يُنظر إليه بوجه عام فى إطار تحسين اللغة والنظم، بما فيه من مكسب وخسارة طبقًا لمقتضى الحال. ويزعم أن تحسين اللغة سيستمر، بعد أن يصف إعادة صياغته لأعمال تشوسر بلغة إنجليزية حديثة، يضيف: "قد يسمح كاتب آخر فى عصر آخر لنفسه بالقدر نفسه من الحرية فى تناول كتاباتى، على الأقل إذا عاشت لفترة طويلة بما يكفى لأن تستحق التقويم". وينظر لنقده بالطريقة نفسها باعتباره مساهمة فى التقدم: "تعيش فى عصر مرتاب للغاية لدرجة أنه كما لا يحسم الكثير، لا يأخذ شيئًا من القدماء مأخذ الثقة، وأعترف أننى ليس لدى أى طموح من وراء هذه المقالة سوى ألا يتقهقر الشعر، فى الوقت الذى تتقدم فيه كل الفنون والعلوم الأخرى" (درايدن، فى الشعر المسرحى). يضع مثل

هذا الإيمان بالتقدم درايدن فى صف المحدثين فى الصراع الدائر بين القدماء والمحدثين الذى شبَّ فى فرنسا، ووصل إلى إنجلترا فى السنوات العشرين الأخيرة من حياته، ولكن بعيدًا عن الإشارات التى ترد من آنٍ إلى آخر فى أعماله (درايدن، فى الشعر المسرحى) ، لم يدخل درايدن طرفًا فى هذا الصراع.

القدماء فى مواجهة المحدثين

... لا يمكننا أن نجزم لأى طرف كان الفوز

(سويفت، معركة الكتب، بائع الكتب للقارئ)

يناقش د. ل. باتى D. L. Patey فى الفصل الثانى من هذا المجلد السياق الثقافى والفكرى الواسع للصراع بين القدماء والمحدثين، حيث يناقش من بين ما يناقش عملين أساسيين كتبهما مدافعان عن المحدثين وهما كتاب بيرو **مقارنة بين القدماء والمحدثين** *Parallèle des anciens et des modernes* (١٦٨٨ - ١٦٩٧) وكتاب فونتنيل **استطراد حول القدماء والمحدثين** *Digression sur les anciens et les modernes* (١٦٨٨). ويتناولان إمكانية إفادة الشعر الحديث من التقدم العام فى المعرفة الذى زعم المحدثون حدوثه فى الفترة بين أزمنة القدماء والحاضر. لا يشك بيرو فى أن الشعر أفاد من هذا التقدم، ويذهب إلى أن وظيفة الشاعر تتمثل فى أن يمتع ويهز قلوب قرائه. وبما أن المعرفة بالقلب البشرى ازدادت، فإن الشاعر الحديث يتميز على أسلافه. لو عاش هوميروس فى عصر لويس الرابع عشر لكتب ملحمة أفضل، وعلى أى حال، قد لا يكون "هوميروس" أكثر من مجرد اسم جماعى لسلسلة من الربسوديات rhapsodies المنفصلة لمنشد أو أكثر من المنشدين البدائيين التى تم تجميعها فى النهاية تحت عنوانى **الإلياذة والأوديسا**. مازالت الطبيعة كما هى، فكما أن الأسود مازالت متوحشة اليوم بالقدر نفسه من التوحش الذى كانت عليه فى عهد الإسكندر الأكبر، لذا فإن خيرة الرجال اليوم لا يقلون موهبة وعبقرية عن خيرة رجال القدماء. ويوضح بيرو هذا الزعم فى مناقشة لمعاصريه فى كتابه **مشاهير الرجال** *Les hommes illustres* (١٦٩٧ - ١٧٠٠) الذى ترجمه جون أوزيل بعنوان **الطباع**

التاريخية المحمودة لأعظم الرجال الذين عاشوا فى فرنسا خلال القرن الأخير *Characters Historical and Panegyrical of the Greatest Men that have appeared in France, during the last Century* (١٧٠٤ – ١٧٠٥). وعندما يمتدح راسين، يعلن أن العبقرية فطرية: "العبقرية هبة الطبيعة التى لا يمكن إخفاؤها، وتظهر نفسها فى الأطفال حالما يظهر عندهم العقل تقريبًا". وعندما يتطرق بيرو إلى لافونتين، يمتدح فيه الأصالة: "لم يستحق غيره النظر إليه على أنه أصيل أكثر من [لافونتين]، وعلى أنه الأول من نوعه" (بيرو، مشاهير الرجال، ١، ٢).

بالطبع هناك عبقريات قليلة فى كل عصر، وكان بيرو قد نشر أفكاره عن العبقرية فى كتابه **العبقرية** *Le Génie* (١٦٨٦)، وهو رسالة شعرية إلى ذلك المدافع الأكثر اعتدالاً وفلسفة عن المحدثين، وهو برنار لو بوفييه دو فونتنيل (١٦٥٧ – ١٧٥٧). ويعلن بيرو أن العبقرية الحقيقية، التى يمكن أن تتجلى فى الخطابة أو التصوير أو النحت أو الموسيقى أو الشعر، لديها القدرة على أن توقد كل عاطفة فى القلب، إنها النار البروميثية التى تم الاستيلاء عليها بجسارة من السماء، وها هى اليوم تمنح لأرواح قليلة مختارة تحبوها الآلهة. ويشرع بيرو هنا فى النظر إلى الشعر والفنون الأخرى فى إطار العاطفة، وليس الشكل، ولكن رسالته الشعرية لم تحظَ بشهرة واسعة، ويبدو أنها لم يكن لها تأثير كبير. أما تأثير قصص الجنيات المشهور بها، فهذه مسألة أخرى.

ترافع فونتنيل عن المحدثين فى كتابه **استطراد** بحيثيات لم يسمح بها بيرو لنفسه، ذلك ؛ لأنه سلَّم بأن الشعر، الذى يعتمد على الخيال، لا يتقدم بالطريقة التى تتقدم بها العلوم، وفى حين أن بيرو زعم أن الذهن البشرى هو الذهن نفسه فى كل العصور، أقر فونتنيل بأنه يختلف فى البلدان المختلفة نظرًا لتأثير المناخ.

الأفكار المختلفة مثل النباتات والزهور التى لا تنمو بالطريقة نفسها فى كل أنواع المناخ، ربما كانت تربتنا الفرنسية أكثر ملاءمة لنوع التفكير الذى استخدمه المصريون [القدماء] من ملاءمتها لتخيلهم، ودون أن نذهب بعيدًا، قد تكون أشجار برتقالنا التى لا تنمو هنا بالقدر نفسه من السهولة الذى تنمو به فى إيطاليا دليلاً على وجود ضرب معين من

ضروب الذهن فى إيطاليا لا يتشابه قط مع الضرب الموجود فى فرنسا. ومما لاشك فيه أنه من خلال الارتباط الوثيق والاعتماد المتبادل بين كل أجزاء العالم المادى، لابد أن يمتد اختلاف المناخ، الذى يتجلى بوضوح فى النباتات، إلى المخ ويكون منتجًا فيه بشكل أو بآخر.

(فى لوبوسو، مبحث، ٢).

كان بوهور قد طرح مثل هذه النظرية المناخية فى المحاورات الخاصة بـ "الذهن الجميل" *le bel esprit* فى كتابه **محاورات أريست ويوجين** *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* حيث الإيحاء بأن ندرة "الأذهان الجميلة" فى البلدان الشمالية ترجع إلى المناخ البارد الرطب، وأن المناخ مسئول عن الطبيعة الخاصة للعبقرية الفرنسية، وفكرة تأثير المناخ فى التطور الذهنى فكرة قديمة ترجع - على الأقل - إلى أرسطو، وطرحها توماس سبرات Thomas Sprat من بين آخرين على القراء الإنجليز فى فترتنا هذه. ويفتتح نقاشه للقضية فى كتابه **تاريخ الجمعية الملكى** *History of the Royal Society* (١٦٦٧) ببديهية تطرى على عبقرية فونتنيل: "ليست العبقرية الإنجليزية مستقصية ومستذلة استقصاء عبقرية بعض جيراننا واستدلالهم. (بنجارن، مقالات نقدية، ٢)

نشر كتاب **استطراد** لفونتنيل باعتباره ملحقا لمبحثه عن الشعر الرعوى بعنوان **أطروحة حول طبيعة الشعر الرعوى** *Discours sur la nature de l'eglogue* (١٦٨٨) حيث يهتم بوضع أساس نفسى صادق وعقلانى لهذا النوع الأدبى القديم، ويتوصل إلى أن التبرير العقلى للشعر الرعوى يتمثل فى المتعة الطبيعية التى يجدها البشر فى وقت الفراغ وفى الحب؛ لذا فإن هذا الشكل من أشكال الكتابة يقوم على الإيهام أو الإيحاء بـ "حياة هانئة لا يشغلها شىء سوى الحب"، (فونتنيل، أطروحة). ينبغى أن تكون لغة الرعويات الأدبية بسيطة، وليست فجة، وينبغى أن تكون عواطف الحب البرىء مهذبة، فهنا تكمن القدرة الخاصة للشعر الرعوى على الإمتاع: "تدهش عندما نجد شيئًا مهذبًا ورقيقًا بطريقة شائعة غير مصطنعة، ولهذا كلما ازداد الشىء تهذيبًا دون أن يكف عن كونه طبيعيًّا، وكلما ازداد التعبير شيوعًا دون أن يصل إلى التدنى، ازداد عمق تأثرنا" (فونتنيل، أطروحة).

وعلى خلاف رابان عن الشعر الرعوى، لا يشير فونتنيل إلى الحجة النقدية للقدماء، فتتمثل حجته فيما يطلق عليه النور الطبيعي للعقل. ويعلن أنه سيتناول ثيوكريتوس Theocritus وفرجيل (اللذين استمد رابان من شعرهما معظم قواعد الشعر الرعوى) مثلما يتناول الكُتَّاب المحدثين، فيلوم ثيوكريتوس لومًا قاسيًا على عدم التهذيب والتكلف. كانت نظرية فونتنيل نظرية بديلة لنظرية رابان. وفى الواقع، لم تكن رعويات أواخر القرن السابع عشر المكتوبة وفقًا لإحدى النظريتين تختلف كثيرًا عن الرعويات المكتوبة وفقًا للنظرية الثانية، إلا أن أفكار فونتنيل، التى تحررت تمامًا من النماذج القديمة، مهدت الطريق لتطور آخر فى النظريات الذاتية ليصاحب التطبيع التدريجى للتشريع الرعوى فى القرن الثامن عشر.

استجاب المتعصبون للقدماء للتصريحات الحداثية الأكثر تطرفًا التى أدلى بها بيرو بالطبع. فسرعان ما كتب جان دى لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) رسالة إلى إيويه *Epitre à Huet* (١٦٨٧) يتفق فيها على أن فرنسا تتفوق وقتها فى الفنون، ويثنى على الكُتَّاب الفرنسيين المحدثين، وعلى غير عادة الفرنسيين فى هذه الفترة، يثنى على أريوستو وتاسو وكُتَّاب إيطاليين غيرهم، إلا أنه يؤكد من جديد على أن عند القدماء أفضل نماذج يجب الاقتداء بها. وعندما يكتب عن حياته الأدبية الخاصة، يخبرنا كيف أن أسلوبه كاد يتدمر من جراء محاكاته لشاعر حديث يحظى بتقدير كبير وبارع بشكل مبالغ فيه ومفرط فى التنميق لم يذكر اسمه (قد يكون ماليرب Malherbe) إلى أن "أنار هوراس لحسن الحظ بصيرتى".

أضاف جان دى لابروبير Jean de la Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) بعض الملاحظات إلى القسم بعنوان "عن أعمال الذهن" من كتابه **شخصيات** *Caractères* (١٦٩٤). وربما كان يفكر فى فونتنيل عندما كتب عن كاتب حديث تربَّى على أفكار القدماء، إلا أنه عندما اعتقد أنه يمكنه أن يقف على قدميه انقلب عليهم وقدحهم، "مثل أولئك الأطفال الذين يضربون مربيتهم عندما يصيرون متينى البنية وأقوياء بفضل اللبن المغذى الذى رضعوه منها" (لابروبير، شخصيات)؛ ذلك لأن لابروبير يرى أن المحك الأساسى للفن لا يتمثل فى القواعد، بل فى أثره: "عندما يسمو كتاب جيد بذهنك ويلهمه مشاعر سامية وجريئة، لا تنشد أية قاعدة أخرى للحكم عليه؛ فهو كتاب جيد خطته يد أستاذ". (لابروبير،

شخصيات). وذلك يمنح الذوق سلطة كبرى، ولكن يتضح مما يقوله لابروبير في موضع آخر من "أعمال الذهن" إيمانه بوجود معايير متسقة للذوق، وأن الذوق الجيد نادر ندرة العقل في رأى بوالو:

في الفن نقطة كمال، كما في الطبيعة نقطة امتياز أو نضج، والمرء الذى يشعر بها ويحبها لديه ذوق كامل، أما من لا يشعر بها ويحب ما يقل عنها أو يتجاوزها؛ فلديه ذوق معيب، ومن هنا يوجد ذوق جيد وذوق سيئ، ولنا الحق في الجدل حول أذواقنا... قلة هم الذين يجتمع عندهم الذكاء الفطرى والذوق السليم والحس النقدى الحصيف.

(لابروبير، طباع)

لفت كتاب فونتنيل **استطراد حول القدماء والمحدثين** انتباه سير وليم تمبل Sir William Temple (١٦٢٨ – ١٦٩٩) الذى تعد مقالته **عن المعرفة القديمة والحديثة** (في **متنوعات** *Miscellanea* ١٦٩٠) استجابة لكل من فونتنيل والمناصرين الإنجليز للعلم الحديث والمتعصبين للجمعية الملكية، واستثار في الوقت المناسب ردّى وتون Wotton وبنتلى Bentley، اللذين تمخضا بدورهما عن كتاب سويفت Swift **معركة الكتب** *Battle of the Books* (١٧٠٤). وعلى الرغم من أن تمبل يعلن في بداية مقالته أن أحد بواعثه يتمثل في سخطه على "انتقاد [فونتنيل] للشعر القديم وتفضيله للجديد"، إشاراته للشعر كانت في أقصر مناوشة مع نقاد إمعات عندما يستفهم استفهامًا بلاغيًا عما إذا كانت تحليقات بوالو تعلو على تحليقات فرجيل، ويضيف، إذا تم الإقرار بذلك، "سأسلم عندئذ بأن جونديبر Gondibert تفوق على هوميروس، كما يبدو، وأن الشعر الفرنسى الحديث تفوق على كل شعر القدماء" (سبنجارن، مقالات نقدية، ٣).

يؤجل تمبل النقاش الأشمل لمثل هذه القضايا إلى مقالته **عن الشعر** (في كتابه **متنوعات** أيضًا، ١٦٩٠)، حيث ينتقص بالطريقة الإنجليزية المعهودة من الإتقان الفرنسى للقواعد؛ لأن "هناك شيئًا في عبقرية الشعر شديد التحرر ولا يمكن تقييده بمثل هذه القواعد"، كما يقول. ويلاحظ – علاوة على ذلك – أن وضع القواعد في حد ذاته علامة على

الانحطاط الأدبى: "لا أعرف هل ظهر شاعر عظيم فى اليونان بعد أن وضع أرسطو قواعد ذلك الفن، ولا فى روما بعد أن وضع هوراس تلك القواعد التى لم يزعم أى من محدثينا أنه وضع أفضل منها". وهو يقيم المزايا النسبية للشاعرين البارعين هوميروس وفرجيل تقييما تقليديا، وينصب بطريقة لا تقل تقليدية ميزان القوى الضرورى للشعر الحقيقى: "بالإضافة إلى حرارة الابتداع وحيوية الابتكار، ينبغى أن تكون هناك برودة المعنى الجيد وسلامة الحكم... ينبغى أن يكون فى القصيدة الأصيلة شيء سام وعادل، مدهش ومستساغ". ومثل رابان، يعبر عن ازدرائه للشعر الغنائى، ومثل رابان، يشكو من أن الشعر الحديث ليس به إلا "سلاسة اللغة أو الأسلوب" فى مقابل "الاستعداد النفسى والقوة" عند القدماء (سبنجارن).

ترد أكثر ملاحظات تمبل تأثيرًا، وفى نظر القراء الإنجليز الأكثر أصالة، فى أثناء مناقشة القدم الغابر للشعر، عندما يشير إلى الشعر "الجرمانى القديم" runic لإسكندناڤيا القديمة. زودت هذه الإشارات بالإضافة إلى مقتطفات من مقالة أخرى لتمبل بعنوان **عن الفضيلة البطولية** قراء القرن الثامن عشر بأول إطلالة مثيرة على الأدب الشمالى. فالعبريون والإسكندنافيون القدامى واليونان والرومان الذين يكتب عنهم تمبل فى مقالته **عن الشعر** ربطوا الشعر بطرائق مختلفة بالنبوءة أو السحر، إلا أنه يعلن أن الشعر ليس نتاج وحى إلهى، بل يرجع إلى "الامتياز الأعظم للمزاج الطبيعى أو أعظم تدفق للعبقرية الفطرية" (سبنجارن). ويطور النظرية المناخية المألوفة القديمة، ولكنه، خلافًا لسبرات Sprat، يقول بأن أثر المناخ الإنجليزى يجعل الشخصية القومية زئبقية ومتنوعة مما يوفر تلك الثروة من الأمزجة المتنوعة التى يتم تقديمها على خشبة المسرح الإنجليزى.

المناخ عامل مهم كذلك عند جون دنيس John Dennis (١٦٥٧ - ١٧٣٤)، ففى كتابه **الناقد المنصف** *The Impartial Critic* (١٦٩٣) يفصل بعض أعراف المسرح اليونانى التى "لن تلقى ترحيبًا بيننا، نظرًا لاختلاف ديننا ومناخنا وعادتنا"، ويجادل أيضًا بطريقة أقل إقناعًا بأن موضوع الحب، الذى يكاد يكون موضوعًا عامًّا فى المسرح الإنجليزى، "قلما يمكن عرضه على المسرح اليونانى دون الإخلال بمبدأ إمكان الحدوث،

نظرًا لما إذا كان موقع الأحداث يقع بوجه عام فى بلدهم أو فى بلد أكثر دفئًا" (سبنجارن، مقالات نقدية).

تتمثل أهمية دنيس الكبرى فى أنه المدافع الإنجليزى الأساسى عن السامى فى تلك الفترة. حدد مقاصد أطروحته الطموح، **ترقية الشعر الحديث وإصلاحه** *Advancement and Reformation of Modern Poetry* (١٧٠١)، بالإشارة إلى الصراع الفرنسى بين القدماء والمحدثين: يلاحظ دنيس أن بوالو، الذى تبين التفوق الفعلى للشعراء القدامى، أخطأ فى استنتاجه أنهم يتفوقون على المحدثين بالطبيعة، وأن بيرو، الذى يحجم عن الاعتراف بأى تفوق طبيعى للقدماء، أنكر بطريقة لا تقل خطأ تفوقهم الفعلى، بأى تفوق طبيعى للقدماء أنكر بطريقة لا تقل خطأ تفوقهم الفعلى، وينوى دنيس من جانبه أن يظهر أن تفوق الشعراء القدامى كان مستمدًا من دمج الدين بالشعر، وأن "المحدثين، من خلال دمج الشعر بالدين الموحى لنا فى كتاب مقدس، يمكنهم الوصول إلى مكانة تضاهى مكانة القدماء" (دنيس، الأعمال النقدية، ١).

يبحث دنيس فى طبيعة العبقرية الشعرية ويستخدم أفكار لونجينوس لبناء نظرية فى الشعر تقوم على العاطفة، ويذهب إلى أن كل فن تعبير عن العاطفة، يهدف إلى إثارة العاطفة لكى يشبع الذهن ويهذبه، وكلما ازدادت العاطفة تحسن الشعر، وأرفع فن – وهو السامى – تعبير عن أكثر العواطف حماسًا. وكما علمنا لونجينوس، يتم إدراك السامى من خلال آثاره على أذهان البشر ومشاعرهم: "يولد فيهم الإعجاب والدهشة، كبرياء نبيل وعافية نبيلة، وقوة لا تقهر، ناقلاً النفس إلى حالة من الانتشاء بعيدًا فوق وضعها العادى، وهى نشوة وكمال للطرب ممزوجًا بالدهشة" (دنيس، نفسه). وبما أن الموضوعات الدينية تمنحنا عواطف متحمسة أكثر اطرادًا وأكثر قوة من أى موضوعات أخرى، ينبغى على الشاعر الحديث أن يتحول إلى هذه الموضوعات، متخذًا ملتون قدوة كبرى له، علاوة على ذلك، ما دامت المسيحية صادقة والوثنية الكلاسية زائفة، فللشاعر الحديث الفضل على القديم.

فى عمل غير مكتمل لا يقل طموحًا: "أساس النقد فى الشعر" (١٧٠٤)، يشرع دنيس فى تحليل أنواع العاطفة المتحمسة، التى يعتقد أنها ستة أنواع: الإعجاب والذعر والرعب والطرب والحزن والرغبة. كما يطور نقده لملتون بمزيد من التفصيل، فيعدد جماليات الفردوس المفقود وعيوبها بالمقارنة بالملاحم الأخرى، فيقارن على سبيل المثال وصف الجحيم عند هوميروس وفرجيل وملتون، مثنيا على وصف ملتون، كما يثنى على الشاعر الحديث العظيم ملتون لأنه أخل بقواعد أرسطو عن عمد وتجاوزها.

لاحظ أن أرسطو استمد قواعده فى الشعر الملحمى التى أورثنا إياها من تأملاته فى هوميروس. وهو يعرف جيدًا أنه عند هوميروس يقع الحدث فى الأساس بين إنسان وإنسان؛ لأن أخيل وهكتور هما الشخصيتان الأساسيتان، وما الآلهة إلا شخصيات ثانوية بالنسبة لهما. لذلك قرر أن تكون شخصياته الأساسية الشيطان من جانب والإنسان من الجانب الآخر، والشيطان هو البطل حقًا؛ لأنه هو الذى ينتصر. وكل الشخصيات فى ملحمته، باستثناء اثنين، إما شخصيات مقدسة، أو جهنمية. لذلك لا يمكن إخضاع معظم الشخصيات، وخاصة إحدى الشخصيات الرئيسية – المختلفة تمامًا عما تصوره هوميروس أو أرسطو – لقواعدهما، سواء على مستوى الشخصيات أو على مستوى الأحداث.

(دنيس، الأعمال النقدية، ١).

ملتون عبقرية جريئة كتب "أرفع قصيدة، وإن لم تلتزم بالقواعد، أنتجتها قريحة إنسان"، إلا أنه لم ينجح إلا فى "الفردوس المفقود"؛ لأن دنيس يعتبر الفردوس المستعاد فاشلة بالمقارنة بالأولى. ولكن البشر الذين يتطلعون إلى كتابة شعر نبيل فى حاجة إلى القواعد، وينتقل دنيس إلى وضع هذه القواعد وفقًا لنظرياته الخاصة بالعواطف الحماسية، وتفوق الأفكار الدينية على الأفكار الدنيوية، والغاية العظيمة للفن التى يتم تصورها على ضوء المثال الأفلاطونى؛ لأنها تتمثل فى "إصلاح الانحطاط الذى ألم بالطبيعة البشرية من جراء السقوط من الجنة، وذلك من خلال استعادة النظام" (دنيس، الأعمال النقدية، ١).

قدم دنيس مسحًا لعصرى درايدن وبوب، كما فعل تشارلز جيلدون Charles Gildon (١٦٦٥ – ١٧٢٤). فعام ١٦٩٤، حرر جيلدون مجلدًا من رسائل ومقالات

متنوعة، يشمل بعض أعماله التى ينضم فيها لمعركة الكتب إلى جانب بيرو، بالإضافة إلى "رد الاعتبار"، لشكسبير وكاولى Cowley و وولر Waller، وخطاب "للشعراء المحدثين ضد الشعراء القدامى". وتحتوى هذه المجموعة على خطاب مشكوك فى اسم صاحبه بعنوان "دفاعا عن الفردوس المفقود"، يعدّ خطوة مبكرة على طريق نمو شهرة ملتون. ويُلمّح كاتب هذا الخطاب إلى تفسير فيزيولوجى للخيال (الذى ينظر إليه دومًا فى تلك الفترة على أنه بصرى) عندما يتفكر فى أن قدرة ملتون الخيالية الذهنية كانت لازمة عمائه المادى، الأمر الذى جعله "قادرًا على تأملات داخلية مضنية متواصلة لا يمكن أن يقدر عليها من يرى بعينيه" (سبنجارن، مقالات نقدية، ٣). تنتقص إسهامات جيلدون الأكيدة فى مجموعة المقالات التى نشرت عام ١٦٨٤ من قدر القواعد بوجه عام، إلا أن عمله اللاحق، **الكامل فى فن الشعر**، *The Complete Art of Poetry* (١٧١٨) يسوّغ "ضرورة استخدام القواعد فى الشعر". وبينما كان يسبح ضد التيار النقدى فى إنجلترا فى عهد الملك جورج الأول، كان يصر على أنه "ليس لأى محدث فضل سوى ما يدين به للقواعد وسابقيه من القدماء"، ويزعم أن ذلك يسرى على الشعراء والنقاد على حد سواء؛ لذا كان العمل الوحيد من النقد الحديث الجدير بالملاحظة هو "فحص [أديسون] الممتاز لملتون، الذى يسترشد بقواعد أرسطو والنقاد السابقين فى كل شىء" (درام Durham، مقالات نقدية).

أديسون وبوب

.... رائعة من نوعها

(أديسون، مجلة سبكتاتر، عدد ٢٥٣، عن مقالة فى النقد لبوب)

كان الفحص الذى يشير إليه جيلدون عبارة عن سلسلة مكونة من ١٨ مقـالاً نـشرت فى مجلة **سبكتاتر** *Spectator* أسبوعيًا بداية من يناير حتى مايو ١٧١٢. وأعلـن أديـسون فى بداية السلسلة أنه سيفحص **الفردوس المفقود** وفقًا لـ **قواعد الشعر الملحمى**؛ لـذا فـإن المقالات القليلة الأولى (أعداد ٢٦٧، ٢٧٣، ٢٧٩، ٢٨٥) التـى تتبـع صـراحة منهجـى أرسطو- "أفضل النقاد" وفقًا لمجلة سبكتاتر عدد ٢٩١، ولوبوسو انظر القسم الأول من هـذا الفصل أعلاه - تتناول على الترتيب الخرافة أو الحدث، الطبـاع أو الأخـلاق، العواطـف، واللغة فى قصيدة ملتون. فتحت هذه العناوين يقيم أديسون أحكامه وفقًـا لمـا يـصفه بأنـه متطلبات أرسطو الخاصة: على سبيل المثال، ينبغى أن يكون حدث القصيدة الملحمية وحيـدًا وكاملاً وعظيمًا، وينبغى أن تكون لغتها واضحة العبارة وسـامية. ولكنـه عنـدما يـتحمس لموضوعه، يثبت فكرة حديثة عن الخيال وإعجابًا بالأصالة. ويلاحظ فـى العـدد ٢٧٩ مـن المشاهد أنه فى حين أن هوميروس وفرجيل قدما شخصيات طباعها معروفـة، علـى نحـو شائع، شخصيات ملتون فى الغالب الأعم تقع خارج الطبيعة، وكان عليـه أن يـشكلها مـن إبداعه الخاص. وتطلب من شكسبير عبقرية أكبر عند رسم شخصية كاليبان Caliban مـن رسم شخصية هوتسبير Hotspur أو يوليوس قيصر. فاضطر أن يصور الأولى من خيالـه الخاص، أما الثانى فربما تم تصويره وفقًا للموروث والتاريخ والملاحظـة؛ لـذا كـان مـن الأسهل على هوميروس أن يجد عواطف مناسبة لمجلس من قادة الجيوش اليونـان مـن أن ينوع ملتون مجلس الجحيم عنده بشخصيات مناسبة وأن يلهمهـا بمجموعـة متفاوتـة مـن العواطف. وغراميات ديدو Dido وإينياس Aeneas مجرد صور مما حدث بين أشـخاص غيرهم. أما آدم وحواء، قبل السقوط، فكانا فصيلة مختلفة عن فصيلة البشر الـذين انحـدروا منهما، ولا يمكن إلا لشاعر ذى إبداع لا حد له وقريحة لا نظير لبراعتها أن يملأ حوارهمـا وسلوكهما بمثل هذا العدد من الظروف البارعة طوال حالة البراءة التى ميزتها.

كان درايدن قد أثنى على شخصية كاليبان عند شكسبير قبل ذلك بما يزيد على ثلاثين عامًا، إلا أنه ذهب إلى وجود قدر من التراث الشعبى والملاحظة فى إبداع هذه الشخصية.

فى اثنتى عشرة مقالة متأخرة من مقالاته عن الفردوس المفقود (بداية من العدد ٣٠٣)، يتناول أديسون كل نشيد من أناشيد القصيدة بدوره؛ ليبين "أن بعض الفقرات جميلة لكونها سامية، وبعضها لكونها رقيقة، وبعضها لكونها طبيعية، وأيًا منها تزكيه العاطفة، وأيًا الأخلاق، وأيًا الفكرة، وأيًا التعبير"، وأيضًا "كيف أن عبقرية الشاعر تتألق بالإبداع المواتى أو الإشارة الضمنية البعيدة أو المحاكاة الحصيفة، وكيف أنه قلد أو طور هوميروس أو فرجيل ورفع خيالاته من خلال استغلاله للعديد من الفقرات الشاعرية فى الكتاب المقدس" (المشاهد ٣٦٩). وهذه المقالات الاثنتا عشرة كافية للغاية لأن ترجح على أثر عدد المشاهد رقم ٢٩٧، الذى تم فيه تفصيل عيوب الفردوس المفقود ونقائصها؛ ذلك لأن مهمة أديسون كناقد أصيل على غرار درايدن تتمثل فى "التركيز على الامتيازات وليس النقائص، فى اكتشاف الجماليات المستترة لكاتب ما، وأن ينقل للعالم ما هو جدير بملاحظته".

وبما أن مقصد أديسون يتمثل فى بيان أن **الفردوس المفقود** رائعة ولا تقل عظمتها عن ملاحم هوميروس وفرجيل، يواصل اتخاذ أرسطو مرشدًا له، ولذا يقول فى العدد رقم ٣١٥ من المشاهد: "يلاحظ أرسطو أن حبكة القصيدة الملحمية ينبغى أن تزخر بالأحوال المعقولة والمدهشة فى الوقت نفسه، أو على حد قول النقاد الفرنسيين، ينبغى ملء الحبكة بالممكن والعجائبى، وهذه القاعدة جليلة جلال أية قاعدة أخرى وعادلة عدلها فى فن الشعر عمومًا عند أرسطو". ونجد هذا الجمع المتناقض ظاهريا للصفات عند هوميروس وفرجيل وملتون على السواء، ويُولِّد إدهاشًا ممتعًا عند القارئ: "أكثر العواطف إمتاعًا التى يمكن أن تتولد فى ذهن الإنسان، ألا وهى الإعجاب". ونجد هنا، كما فى مواضع أخرى متكررة من المقالات التى تتناول **الفردوس المفقود**، نجد أديسون يوحى بلوبوسو، إلا أن لونجينوس هو الناقد الذى يتكرر ذكره فى العادة بعد أرسطو؛ إذ يجد أديسون مرارًا وتكرارًا فى ملتون الأساليب والصفات التى امتدحها لونجينوس عند هوميروس، وهو يؤكد دومًا على سمو ملحمة ملتون.

كان سمو ملتون نتاج عبقريته، إلا أنه يمتلك معرفة وقريحة كذلك؛ فهو ينتمى إلى تلك الفئة من العباقرة أمثال أفلاطون وأرسطو وفرجيل وشيشرون الذين "شكلوا أنفسهم من خلال القواعد وأخضعوا عظمة مواهبهم الطبيعية لتقويمات الفن وقيوده" (سبكتاتر ١٦٠). يميز أديسون فى هذه المقالة ذلك النوع من العباقرة عن العباقرة الطبيعيين العظماء الذين "لا يمكن تنظيمهم وتدمرهم قواعد الفن"، فى أعمالهم يتجلى شىء برى ومغالٍ على نحو نبيل"، وهو "أكثر جمالا بكثير من كل الزخرفة والتهذيب لما يطلق عليه الفرنسيون الذهن الجيد الذى يقصدون به عبقريًا يهذبه الحوار والتكامل وقراءة أكثر الكتاب رفعة". ومن ناقلة القول إن شكسبير عبقرى من أعظم هؤلاء العباقرة الطبيعيين، ولكن فى العصور القديمة كانت العبقرية الطبيعية بارزة على وجه الخصوص عند الكُتَّاب "الشرقيين" للعهد القديم، وبالطبع عند هوميروس. يستملح أديسون الصفات البدائية لهوميروس التى ينقل لنا أثرها بلغة تصويرية: "إن قراءة الإلياذة تشبه السفر عبر بلد غير مأهول؛ حيث ينعم الخيال بآلاف المناظر البرية من الصحارى والمستنقعات الواسعة غير المزروعة والغابات الهائلة والصخور والأجراف التى لعبت بها يد الطبيعة". أما الإنيادة لفرجيل فتشبه حديقة جميلة منظمة تنظيمًا حسنًا، ومسخ الكائنات لأوفيد عبارة عن "أرض مسحورة" ، "لا نرى فيها شيئًا سوى مشاهد السحر حولنا" (سبكتاتر، ٤١٧).

ترد هذه المقارنات فى مقالات أديسون بمجلة سبكتاتر التى تتناول مباهج الخيال (ستتم مناقشتها بالتفصيل فى مقال لاحق فى هذا الكتاب)؛ حيث تعود الثناء على شكسبير باعتباره شاعرًا جعله "جنوح خياله النبيل" قادرًا على "النجاح فى موضوع لا يسانده فيه إلا قوة عبقريته". فهو أعظم أستاذ لما يطلق عليه أديسون، متبعًا فى ذلك درايدن، "النوع الجنى من الكتابة"، أى الفن "الذى تختفى فيه الطبيعة عن أنظار الشاعر، وينعم خيال قارئه بشخصيات وأفعال أشخاص أكثرهم ليس له وجود إلا ما يمنحهم إياه". وعندما يبدع الشاعر كائنات خيالية مثل الجنيات والساحرات والشياطين والتجريدات المشخصة "يجب أن يعمل كلية بناء على إبداعه الخاص"؛ لذا فإن الاعتماد على الخيال أصعب طرائق الكتابة، ففى مثل هذا النوع من الكتابة يظهر الخيال كامل طاقاته الإبداعية و"يصنع عوالم

جديدة من عندياته"، ومن خلاله "تساق كما هو الحال إلى خلق جديد". ينبغى على من يود أن ينجح فى الطريقة الخيالية للكتابة أن يكون "متمرسًا للغاية فى الأساطير والخرافات والرومانسات القديمة وحكايات المربيات والعجائز حتى يصادف أهواءنا الطبيعية ويلاطف تلك الأفكار التى تشربناها فى طفولتنا" (سبكتاتر، ٤١٩).

إن النزعة البدائية الرقيقة المضمرة لهذه الملاحظات على الطريقة الخيالية فى الكتابة يطبقها أديسون فى مقالاته المبكرة عن الحكايات الشعرية التقليدية على الأشكال الأكثر بساطة من الشعر الرومانسى. ففى العدد ٨٥ من مجلة سبكتاتر يمتدح قصة "الطفلان فى الغابة" (أى "رضيعان فى الغابة") باعتبارها "صورة بسيطة جلية للطبيعة، خالية من أية حيل أو زخارف فنية، وحكايتها قصة تراجيدية جميلة، ولا تمتع إلا لأنها صورة للطبيعة" (المشاهد، ١). وفى العددين ٧٠ و ٧٤ يقدم لنا مناقشة أكمل ومدحًا أعلى للحكاية الشعرية التى لا تقل عنها شعبية، ألا وهى حكاية "طراد الفارس" Chevy Chase التى ينقدها وفقًا لقواعد الشعر البطولى التى وضعها لوبوسو ونقاد محدثون غيرهم، ويستخرج أوجه شبه كاشفة بين الإنيادة والقصص الشعرى البطولى للعصور الوسطى الذى يعلن أن عواطفه "طبيعية وشعرية للغاية، وثرية بالبساطة الرائعة التى نعجب بها عند أعظم الشعراء القدامى". ويختتم قوله بـ: "لو كانت هذه الأغنية قد كتبت بالطريقة القوطية – التى يستطيبها كل ظرفائنا الصغار، سواء أكانوا كتابًا أم قراءً – لما راقت لذوق كل هذه العصور، ولما أمتعت القراء بمختلف طبقاتهم وأحوالهم". وهذا الاستخدام لصفة "قوطى" محير ومتحدٍّ: فيؤكد أديسون أن حكاية "طراد الفارس" ليست "قوطية" – أى أنها ليست رديئة – رغم أنها تنتمى للفترة الوسيطة أو "القوطية".

من الواضح أن "الأسلوب القوطى" الذى استهجنه أديسون استهوى الولع "القوطى" بالملح الذكية [الإبيجرامات] وحذلقات الإبداع الظريف turns of wit والمجازات الطريفة المفتعلة forced conceits التى يستنكرها أديسون فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتر، ويشمل هذا الأسلوب كل طرائق الكتابة التى ناقشها أديسون فى المقالات المبكرة فى مجلة

سبكتاتر بداية من العدد ٥٨ إلى العدد ٦١؛ حيث أرخ وحلل "الإبداع الزائف" قديمه وحديثه بكل صوره وأنواعه بما فيها القصائد المطرزة(*) acrostics وقصائد الصورة(**) emblem poems التى تتخذ أشكالاً طباعية وقصائد التجنيس بالقلب(***) anagrams والتوريات. وفى ختام المقالة الواردة فى العدد ٦١ من المجلة يعلن أديسون أن الطريقة الوحيدة لاختبار عمل أدبى تتمثل فى ترجمته إلى لغة أخرى: فالإبداع الزائف يقوم على التشابه بين الكلمات ولا تمكن ترجمته، أما الإبداع الأصيل فتمكن ترجمته لأنه يكمن فى تشابه الأفكار وتوافقها. ويستشهد بلوك Locke فى الفرق بين الإبداع والحكم، ويقبل وصف لوك للإبداع بأنه تجميع سريع ومتنوع لتلك الأفكار "التى يمكن إيجاد أى تشابه أو توافق بينها يمكن من خلاله تشكيل صور ممتعة ورؤى مستساغة فى الخيال"، إلا أنه يتجاهل السياق المستنكر الذى ورد فيه وصف لوك، ويضيف فقرة مهمة: "ليس كل تشابه فى الأفكار هو ما تسميه إبداعًا، إلا إذا كان تشابها يمتع القارئ ويدهشه". كما يلاحظ أديسون أن التشابه ليس وحده الذى يولد الإبداع، فأحيانا يولده تقابل الأفكار.

بالإضافة إلى الإبداع الزائف والإبداع الأصيل، يرى أديسون نوعًا مزدوجًا من "الإبداع المختلط" يتمثل شق منه فى تشابه الأفكار والشق الآخر فى تشابه الكلمات، وهو توليف بين التورية والإبداع الأصيل: "يطالب العقل بنصفه والمبالغة بنصفه الآخر". تذخر أعمال "أوفيد" و "كاولى" و "وولر" بكثير من هذا النوع المختلط من الإبداع، والإيطاليون، حتى فى شعرهم الملحمى، يستخدمونه بكثرة، ولدى هوراس ودرايدن قدر قليل منه، أما فرجيل وسبنسر Spenser وملتون فعبقريتهم تتجاوزه بكثير. ورفض بوالو وبوهور

(*) القصائد المطرزة عبارة عن قصائد تشكل فيها مجموعة من الحروف – فى الغالب الحرف الأول من كل بيت – اسمًا أو رمزًا أو علامة معينة عند قراءة هذه الحروف تباعًا. (المترجم)

(**) قصائد الصورة عبارة عن صورة مجازية أو رمزية تنقش عليها أبيات شعرية معينة تقدم فى العادة درسًا أخلاقيًا. (المترجم)

(***) التجنيس بالقلب كلمة أو عبارة يتم تشكيلها من إعادة ترتيب كلمة أو عبارة معينة مثل: جمال ومجال، ومبكر ومكبر . (المترجم)

الإبداع المختلط؛ بحجة أن الصدق أساس الإبداع، ولا يمكن أن تكون الفكرة التى لا تقوم على حسن المعنى قيمة: "تلك هى الطريقة الطبيعية فى الكتابة، تلك البساطة الجميلة التى نعجب بها أيما إعجاب فى إبداعات القدماء". وعندما يهاجم أديسون المجازات الطريفة اللفظية المفتعلة، يضم نفسه لطائفة النقاد الفرنسيين من الجيل السابق، فى وقت مبكر وقت صدور العدد الخامس من مجلة سبكتاتر ، أيد أديسون، عند هجومه على سخافة الأوبرا الإيطالية، رأى بوالو القائل بأن بيت شعر من أشعار فرجيل يساوى كل بهرجة تاسو. إلا أن هناك نقطة مهمة لم يتبع فيها أديسون بوالو، وهى دفاعه عن الهجاء. فيعلن فى العدد ٢٣ من مجلة سبكتاتر أن : "الأهجيات المقذعة lampoons والهجاء لا تُكتب بفطنة واستعداد نفسى، مثل السهام المسموعة التى لا توقع إصابات فحسب، بل تجعلها غير قابلة للشفاء... يا لبشاعة الإبداع عندما لا تخففه الفضيلة والإنسانية". لا يذكر أديسون اسم أى كاتب هجاء حديث فى هذه المقالة، ولو كان أديسون يضع كاتبًا معينًا نصب عينيه، فربما كان سويفت، ومن المؤكد أنه لم يكن بوالو. فأديسون يكتب دائمًا عن بوالو بإعجاب كبير، ومن علامات تقدير أديسون لشاعر أصغر منه استحضاره لبوالو فى العدد رقم ٢٥٣ من مجلة سبكتاتر؛ حيث يعرض فيه قصيدته مقالة فى النقد لألكسندر بوب.

قصيدة بوب هذه، تمثل فن الشعر بقدر تمثيلها لفن النقد؛ ففى شكلها ومضمونها تتنافس على المقارنة بكتاب **فن الشعر** لبوالو وكتاب **فن الشعر** لهوراس، وتحاكيهما عن عمد من آنٍ إلى آخر. فبوب، مثل سابقيه العظيمين، يُجسِّد آراءه النقدية عندما يقدم على سبيل المثال نصيحة عن العروض، يعلن فى البداية مبدأه "يجب أن يبدو الصوت صدى للمعنى" (البيت رقم ٣٦٥)، ثم يوضحه:

عندما يجاهد أجاكس ليلقى صخرة ناء بثقلها

يئن البيت ، وتتحرك الكلمات بطيئة

يختلف الأمر عندما تجوب كاميلا السريعة السهل
وتطير فوق أعواد الذرة المنتصبة وتمر بسرعة عبر البحر
(٢، الأبيات ٣٧٠ – ٣٧٣)

ليست مقالة فى النقد، مثل معظم غيرها من نقد بوب أو معظم نقد درايدن، عملاً ملحقًا كمقدمة لعمل شعرى من أعمال الشاعر، كما أنها ليست أطروحة منهجية. فهى تمتاز بطريقة استطرادية سهلة فى العرض، كما لو كانت محادثة جادة مفعمة بالحيوية تدور حول بعض الكلمات الأساسية: الطبيعة والإبداع والحكم.

فى افتتاحية هذه القصيدة، يتساءل بوب إذا كانت الأحكام الصادقة عن الأدب ممكنة، نظرًا لسعة تنوع الفهم البشرى، إلا أنه يجيب بثقة بأن هناك معيارًا للطبيعة يمكن أن يقاس عليه صدق الأحكام النقدية؛ فالطبيعة معيار لا يصيبه التغير، والشعر يحاكى الطبيعة، أى أنه يحاكى النظام الكونى للأشياء:

اتبع الطبيعة أولاً، وصغ حكمك
وفقًا لمعيارها العادل الذى لا يتغير
الطبيعة المعصومة مازالت تنير نورًا مقدسًا
نور واضح كونى لا يتغير
عليها أن تمنح الحياة والقوة والجمال لكل شىء
فهى مبتدأ الفن وغايته ومحكه على السواء .
(٢، الأبيات ٦٨ – ٧٣)

كما أوضح رابان وآخرون، كانت مبادئ تلك النظام الطبيعى التى يجب أن يكون عمل الشاعر انعكاسًا لها إذا كان عليه أن يحاكى الطبيعة – نقول كانت تلك المبادئ متاحة بسهولة فى القواعد القديمة:

تلك القواعد التى تم اكتشافها، لا ابتداعها، قديمًا
هى الطبيعة بعينها، إلا أنها الطبيعة فى نظام
(٢، البيتان ٨٨ – ٨٩)

يرى بوب أن فرجيل وجد الطبيعة، كما وجدها هوميروس وجهين لعملة واحـــدة، وإذا تدبر شاعر حديث الموضوع جيدًا سيتوصل إلى الاكتشاف نفسه:

تعلم إذن أن تبجل القواعد القديمة تبجيلاً تستحقه
فإن تحاكى الطبيعة يعنى أن تحاكيها(*).
(٢، ١٣٩ – ١٤٠)

بعد أن يقول بوب ذلك، يتفــــق مع رابان والآخرين على وجــود نعمة لا اسم لهـــا لا يمكن الوصول إليها من خلال الامتثال للقواعد:

هى، دون أن تمر من خلال الحكم، تكسب
القلب، وتصل إلى كل غايتها مرة واحدة....
تلك فى العادة حيل تبدو أخطاء
هوميروس لا يخطئ، بل نحن الذين نحلم.
(٢، ١٥٦ – ١٥٧، ١٧٩ – ١٨٠)

إن ختام هذه الحركة الأولى وذروتها من "مقالة فى النقد" تعبير نبيل عن تبجيل يكـــاد يتخذ طابع التقديس للقدماء، ويلزم بوب نفسه بإرشادهم كتلميذ وديع:

مازال كل معبد قديم منتصبًا وأشجار الغار الخضراء تكلله
لا يمكن أن تطالها أيادى منتهكى المقدسات....
مرحى لكم أيها الشعراء الجوالون الفائزون
يا من ولدتم فى أزمنة أسعد من زماننا
يا أيها الورثة الخالدون للثناء الكونى!
يا من تتزايد مكارمكم على مر العصور
جداول تنحدر لأسفل، فتوسع مجراها مع انسيابها
(٢، ١٨١ – ١٨٢، ١٨٩ – ١٩٢)

(*) المقصود محاكاة القواعد القديمة . (المترجم)

يلى ذلك قسم طويل يبحث فيه بوب فى الأسباب التى تعوق الحكم السليم فى الشعر، ويطلق فيه بوب العنان لولعه بالهجاء، إلا أنه يواصل إيضاح مبادئه الإيجابية التى يربطها دوما بمعيار "الطبيعة":

الإبداع الأصيل يرتدى حلل الطبيعة
ما تم التفكير فيه عادة، إلا أنه لم يجد التعبير عنه بمثل هذه الجودة،
ما نجده صدقه مقنعا من أول وهلة
يعيد إلينا صورة ذهننا

(٢، ٢٩٧ - ٣٠٠)

يشمل "الإبداع الأصيل" هنا كل النشاط الإبداعى للشاعر الذى يؤثر على القارئ بإيمان فورى بنور الطبيعة الواضح الكونى. هناك مقطوعة سابقة فى "مقالة فى النقد" تبين أن الإبداع لا ينبغى أن يقدم نقيضا للحكم، كما أعلن لوك وتبعه فى ذلك بعض نقاد الأدب، بل هو مكمل له:

الإبداع والحكم فى تصارع دومًا
على أن القصد منهما أن يساعد بعضهما بعضًا، مثل الرجل وزوجته

(٢، ٨٢ - ٨٣)

يختتم بوب هذه القصيدة برسم صورة لشخصية الناقد المجيد وتاريخ وجيز للنقد بداية من أرسطو حتى عصر بوب، عندما "ازدهرت المعرفة النقدية فى فرنسا ازدهارًا كبيرًا"، ثم يقول:

تلتزم بالقواعد تلك الأمة التى خلقت لخدمتها،
ومازال بوالو يتمايل متوددًا لهوراس.
لكننا نحن الإنجليز الشجعان ازدرينا القوانين الغريبة،
وظللنا غير مقهورين وغير متمدينين

متحمسين لحريات الإبداع جسورين
مازلنا نتحدى الرومان، كما تحديناهم فى القدم

(٢، ٧١٣ – ٧١٨)

حتى يدبر بوب تعبيرًا قوميًا من الوجهة الثقافية ضد الفرنسيين، قرن نفسه مؤقتًا وبطريقة غريبة بالبريطانيين القدماء الذين كانوا يدهنون أجسامهم بالصبغ الأزرق لنبات الوسمة، إلا أن مبادئه النقدية الخاصة تتوافق كثيرا مع بوالو.

ربما نجد أبرز ولاء لبوالو فى كتابات بوب فى **خطاب إلى الناشر** الذى نشره كتمهيد لـ **الدنسيادة ملحمة المغفل** *The Dunciad Variorum* (١٧٢٩) حيث يوصف الفرنسى [بوالو] بأنه "أعظم شاعر وألمع النقاد قريحة فى عصره وبلده"، ويرد مضمرًا أن بوب سيكون نظير بوالو فى إنجلترا باعتباره هجَّاء "بريئًا" (أى موضوعيا وخاليا من الحقد). وهذا الخطاب الذى ينسب لوليم كليلاند، وإن كتبه بوب نفسه، يدافع عن الهجاء دفاعا أخلاقيًا تقليديًا ويجادل بأن سلاح الهجَّاء يمكن أن يصارع ضد بعض أنواع الخطأ ولولاه قد تمر دون عقاب: "لا يمكن للقانون أن يصدر أحكامًا إلا فى الوقائع الواضحة، أما الأخلاق وحدها فهى التى بإمكانها أن تنتقد نيات الأذى؛ لذا بالنسبة للدسيسة المستترة أو السهم الذى يصوب فى الظلام، عقاب عام سوى ما يوقعه الكاتب المُجيد". بالرغم من ذلك، يرى بعض القراء أن الدنسيادة نفسها تفتقر التبرير الأخلاقى. أعلن أمبروز فيليبس Ambrose Philips فى كودروس: أو تشريح الدنسيادة (١٧٢٨)، أن النكبات ليست مصائب، وأن بوبا ليس له الحق الأخلاقى فى الهجوم على الكتاب لمجرد أنهم متبلدو الإحساس ويستحقهم الفقر، ويدافع بوب عن نفسه فى خطاب "كليلاند" بتأكيده على أنه "فى كل العصور، نجد المدعين المزهوين بأنفسهم، إذا كانوا شديدى الفقر أو شديدى التبلد، دائمًا موضوعًا لأكثر الهجائين براعة، بداية من كودروس عند جوفينال حتى دامون عند بوالو".

تعدَ **محاكيات هوراس** *Imitations of Horace* لبوب إلى حد كبير دفاعًا ضمنيًا، وأحيانًا صريحًا، عن الهجاء، ويعد هذا الدفاع دفاعًا عن شخصية بوب نفسه

وبواعثه؛ ففى **رسالة إلى أغسطس** (١٧٣٧) يؤكد أن الهجاء "يداوى بالأخلاق الأذى الذى يوقعه من خلال الإبداع" (البيت رقم ٢٦٢)، ويؤكد من جديد على الفائدة الأخلاقية للهجاء بأعظم قدر من الحيوية والثقة وادعاء الصلاح لنفسه فى المحاورة الثانية من "ختام الأهجيات" (١٧٣٨):

نعم أنا فخور، ويجب أن أكون فخورًا
عندما أرى الناس لا يخشون الله، ويخشوننى:
وأنا فى مأمن من قفص الاتهام وأهل الكنيسة والعرش،
ومع ذلك أمس الناس وأخزيهم بالسخرية وحدها.
ياله من سلاح مقدس! الباقى للدفاع عن الحقيقة
وهو كل ما تخشاه الحماقة والرذيلة والسفاهة!
الذى يتم إنكاره على كل الأيادى سوى تلك التى توجهها السماء،
قد تلهمك ربة الشعر، ولكن لابد أن ترشدك الآلهة.

لم يقم شخص بالدفاع الأخلاقى عن الهجاء بمثل هذه البراعة واتقاد العاطفة مثل ما فعل بوب. ومع ذلك استاء بعض المعجبين به من أن يبدد أعظم شاعر إنجليزى فى جيلهم، من وجهة نظرهم، عبقريته فى سب وزراء الحكومة فى عصره وكُتَّابهم المأجورين وخُدَّامهم الآخرين، فى حين أنه مؤهل جيد لكتابة الملحمة القومية التى كان العصر ينتظرها، كما يعتقدون. ويبدو أن بوب نفسه تبين قوة حجتهم؛ لأنه قبل موته بفترة قصيرة شرع فى كتابة قصيدة ملحمية مكونة من أربعة أناشيد منظومة شعرًا مرسلاً، متخذًا الجد الأعلى الأسطورى للبريطانيين بطلاً لها. ولو عاش بوب سنوات أخرى لما كانت الدنسيادة أروع أعماله، بل ملحمة بروتوس *Brutus*. واختيار الشعر المرسل، الذى كان مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بملتون، كان سيرسخ قصيدته فى التراث الإنجليزى، وبرغم النبرة القومية التى يختتم بها بوب مقالة فى النقد، فإن نفائسه النقدية تتماشى مع روما القديمة وإيطاليا وفرنسا.

كان بوب أكثر النقاد الرواد فى تلك الفترة اعتدادا بنفسه، ويمكن لنا أن نزعم أن تقديره العالى على نحو مبرر لشعره صار نوعًا من الاستقامة الخلقية، إلا أن ذلك يسرى

على هجائه أكثر من رعوياته، حيث يمثل الثناء على الذات رافدًا مهمًّا من روافد النقد. ويسرى ذلك على مقالة نشرت دون اسم المؤلف فى العدد رقم ٤٠ من مجلة الجارديان *Guardian* (١٧١٣)؛ حيث يستغل بوب سخرية شفافة ليثنى على رعوياته، بينما يقدح رعويات أمبروز فيليبس ويعرض بسبنسر، قدوة فيليبس فى هذا المجال. ومسألة المبدأ بين الشاعرين تتضح فى تطبيع فيليبس لقصائده الرعوية بإدراج مشاهد ولهجة إنجليزية وتراث شعبى إنجليزى فى مقابل النزعة الأدبية الفخمة التى يفضلها بوب، وكان فرجيل نموذجها الأساسى الذى يسير بوب على دربه. وتعتمد نظرية بوب – التى عرضها عرضًا سريعًا فى هذه المقالة المنشورة فى الجارديان، وبيَّن مبادئها بالتفصيل فى "أطروحة عن الشعر الرعوى" نشرت لأول مرة فى أعماله الكاملة عام ١٧١٧، وربما كتبها عام ١٧٠٩ (إن لم يكن عام ١٧٠٤) – اعتمادًا كبيرًا على النقاد الفرنسيين المحدثين. وفى "أطروحة عن الشعر الرعوى" يقدم بوب بعض الامتيازات لوصف فونتنيل النفسى لأصل الشعر الرعوى وبواعثه، إلا أن لب نظرية بوب من عند رابان، يقول بوب:

> إن كان علينا أن نحاكى الطبيعة، ربما يفيدنا أن نتذكر أن الشعر الرعوى صورة لما يطلقون عليه العصر الذهبى؛ لذا لا ينبغى علينا أن نصف رعاتنا بالحالة التى نجدهم عليها اليوم، بل كما يمكن تصور الحالة التى كانوا عليها آنذاك، عندما كان خيرة الرجال يشتغلون بهذه الحرفة.(بوب، الشعر الرعوى)

الطبيعة هنا "مثل أعلى"، وليست الطبيعة العادية.

يعود بوب إلى النماذج النقدية الفرنسية عندما يثنى على لوبوسو فى تصوير ترجمته لـ إلياذة هوميروس (١٧١٥)، ويلحق بترجمة الأوديسا (١٧٢٦) "نظرة عامة على القصيدة الملحمية وعلى الإلياذة والأوديسا، مستمدة من لوبوسو"، يهتم تصدير بوب لـ "الإلياذة" بالأهمية الحيوية للابتكار Invention الذى يطلق عليه "أساس الشعر" والابتكار هو قدرة الشاعر على خلق شىء لم يوجد من قبل، فى الواقع هو الخيال بعينه. وللابتكار من الحكم مقام الطبيعة من الفن: "الفن مثل المشرف حسن التدبير الذى يعيش على إدارة ثروات الطبيعة. أيًّا كانت المدائح التى يمكن أن يثنى بها على أعمال الحكم، لا يوجد فيها أى جمال

لا يدلى فيه الابتكار بدلوه". وابتكار هوميروس منقطع النظير، لذا "تم الاعتراف بـه أعظـم شاعر على الإطلاق". وعندما يتدبر بوب فى ملاحظات درايدن على نار هوميروس، يعلـن: "علينا أن نعزى لقوة هذا الابتكار المدهش تلك النار والنشوة منقطعتى النظير، ولهمـا قـوة طاغية عند هوميروس لدرجة أن أى إنسان لديه استعداد نفسى شعرى أصيل لا يتمالك نفسه وهو يقرأ شعره فقوة خيال الشاعر تخرج القارئ من ذاته" (بوب، الإلياذة). هذه "النار" تعقـد رباطًا بين الشاعر والقارئ، رابطة فعلى إبداع الشعر العظيم وتذوقه.

نالت ترجمة بوب لهوميروس نفسها مكانة كلاسية، وسرعان ما صـارت موضـوع دراسة مفصلة ومتعاطفة فى مقالة عن **أوديسا بـوب** ***An Essay on Pope's Odyssey*** (١٧٢٦) لجوزيف سبنس Joseph Spence (١٦٩٩ – ١٧٦٨). يثنى أحد المتحـدثين فـى مقالة سبنس (لأن المقالة تتخذ شكل المحاورة) على "الذعر الممتع" لخطبة "ممتعة للغاية" فـى ترجمة بوب، إلا أن متحدثًا آخر يجد ترجمة بوب لا تصل إلى درجة "السمو الأصيل" عنـد هوميروس، ذلك السمو الذى لم يكن بالإمكان التعبير عنه إلا من خلال صك مصطلح جديد، وهو "الاستشراق" Orientalism الذى كان يعرف آنذاك بسلسلة من الاقتباس مـن فقـرات سامية فى العهد القديم (سبنس، مقالة عن أوديسا بوب، ٢).

كان سبنس ثالث حامل للقلب أستاذ كرسى الشعر بجامعة أوكسفورد، الذى تم تأسيسه عام ١٧٥٨، وهذا التأسيس علامة مبكرة على أن النقد الأدبى صار جزءًا من المؤسسة فـى إنجلترا، كما كان الأمر فى كل الأكاديميات الأدبية فى باقى دول أوروبا. وكـان أول حامـل لهذا اللقب بجامعة أكسفورد جوزيف تراب Joseph Trapp (١٦٧٩ – ١٧٤٧) وكان مثـل سبنس نصيرًا متحمسًا للشعر الشرقى، فتؤكد محاضراته دومًا على فضل شعر العهد القـديم وقدمه. ويزعم أن الشعر ازدهر عند العبريين قبل حرب طروادة، وأن الشعر الغنائى بالعهـد القديم يسبق بندار Pindar، وابتدع العبريون الشعر الرعوى قبل لوكريتوس بكثير، حيث إن لوكريتوس استعار فى الواقع من نشيد الإنشاد. بالمثل يزعم كاتب المقالة التى نـشرت فـى العدد ٨٦ من مجلة الجارديان (١٧١٣) – وربمـا كـان إدوارد يـونج Edward Young

(١٦٨٣ – ١٧٦٥) – أن سفر أيوب أقدم قصيدة فى العالم وأنهـا ذات روح أعظـم فكـرًا وطاقة أكبر فى الأسلوب من ملاحم هوميروس وفرجيل. وافترض سير وليم تمبل فى **مقالـة عن الشعر** (١٦٩٠) أن سفر أيوب كتب قبل زمن موسى، وكان ترجمة عن اللغـة الكلديـة Chaldean أو العربية.

كانت التأملات الإنجليزية حول الأدب القديم تـأملات هوائيـة وسـطحية بالمقارنـة بتأملات الفليسوف الإيطـالى جامباتـستا فيكـو Giambattista Vico (١٦٦٨ – ١٧٤٤) الذى يقول فى "العلم الجديد" للتاريخ عنده، أى كتابه **العلم الجديـد** *Scienza nuova* (الـذى نشر عام ١٧٢٥، وطبع طبعة مزيدة عام ١٧٣٠) بأن المجتمع البشرى يمر بثلاثة عـصور، وهى عصور الحواس والخيال والعقل على الترتيب، مثل تلك المراحل التى يمـر بهـا كـل إنسان، فقبل أن ينال البشر أية معرفة عقلانية بالطبيعة، يعملون خيالهم فيها، وتخيلاتهم هـى الخرافات القديمة، أو الحكمة الشعرية؛ لذا كان الخيال فى الشعر تجسيدًا لفترة تكوينيـة فـى تاريخ الإنسان، وكان "هوميروس" العقل الجمعى للإغريق الذى يـصف تـاريخهم المبكـر شعرًا.

الشعر فى دول أوروبا بعد عام ١٧٠٠

مازال بوالو يتمايل عن يمين هوراس
(بوب، "مقالة فى النقد")

كان النقد الإيطالى للأدب المعاصر فى تلك الفترة مشغولاً بحملة منتظمة لتهذيب الذوق. وكانت الأكاديميات الأركادية من الفواعل الأساسية فى هذا التهذيب؛ حيث أسست أول أكاديمية منها عام ١٦٩٠ بهدف تجديد "الدراسات العذبة والعادات البريئة التى نماها الأركاديون القدماء" (روبرتسون Robertson، دراسات *Studies*). وكان على البساطة الرعوية أن تحل محل تجاوزات "المارينية" Marinism، وهى شعر متكلف فى مجازاته أشاعه مارينو Marino وأتباعه فى القرن السابع عشر. وهكذا كانت الأركادية(*) Arcadianism الإيطالية جزءًا من حركة عامة نحو تلك البساطة الكلاسية التى نادى بها بوالو.

حفَّز بوالو ورفاقه نشاطًا نقديًا آخر فى إيطاليا من خلال هجومهم على الشعر الإيطالى بوجه عام وعلى تاسو Tasso بوجه خاص، وعام ١٧٠٣ رد المركيز أورسى Orsi على كتاب بوهور **طريقة التفكير الجيد** بكتاب ضخم متحذلق بعنوان **اعتبارات** *Considerazione*، واستبعد فولتير هذا الكتاب استبعادًا عادلاً، إنه "مجلدان ضخمان لتبرير بعض أشعار تاسو". وقدم لنا لودوفيكو أنطونيو موراتورى Ludovico Antonio Muratori (١٦٧٢ – ١٧٥٠) دفاعًا أكثر اعتدالاً ورقيًا وإفادة فى كتابه **الكامل فى الشعر الإيطالى** *Della perfettea poesia italiana* (١٧٠٦)؛ حيث يتجاوز النقد

(*) نسبة إلى أركاديا، وهى منطقة فى بلاد اليونان قديمًا كان سكانها منعزلين نسبيًا عن العالم المتحضر، وكانوا يعيشون حياة رعوية بسيطة، ويطلق الاسم بوجه عام على أى منطقة تنعم بالبساطة الريفية والرضى والقناعة. وتعنى الصفة "أركادى" البسيط الهانئ الريفى الرعوى، ومن الملاحظ أن هذه بعض الصفات التى كانت النزعة الأركادية فى الشعر الإيطالى تتغنى بها. (المترجم)

الجزئى المباشر ليطور نظرية عامة فى الخيال، ويرى موراتورى أن الخيال يدرك الصور دون أن يحكم بما إذا كان ما تمثله هذه الصور صادقًا أو كاذبًا؛ فهذا الحكم من اختصاص العقل. والخيال أو المخيلة Fantasy لديه القدرة على تصور صور جديدة أو "مثل" Idols. "وهكذا يتحكم الخيال فى العتاد الخاص والنفائس السرية لروحنا". و"المثل" يتم "إيرادها مثل بضاعة هائلة فى ميدان كبير أو سوق واسع، بنظام بشكل أو آخر – وأحيانًا بفوضى – ومن هذه البضاعة تنتقى المخيلة أحيانًا والعقل أحيانًا أخرى التجسيدات الملائمة لأفكارها أو أفكاره انتقاءً سريعًا" (روبرتسون، دراسات). والشعر الأصيل عمل مشترك للخيال والعقل، لدرجة أن هوائية المخيلة تتناغم مع عشق العقل للصدق لكى يخلقا "لوحة تصويرية مفعمة بالحيوية" Viva dipintura .

يتناول جان فنشنتسو جرافينا Gian Vincenzo Gravina (١٦٦٣ – ١٧١٨) فى كتابه **فى العقل الشعرى** *Della Ragion Poetica* (١٧٠٨) طبيعة الشعر، يسعى لتحديد مبدأ كامن (العقل) يمكن أن يقام عليه علم للشعر، ولا يمكن إيجاد هذا المبدأ فى القواعد الأرسطية؛ لأن كل جيل جديد يجب أن يكيف فكرة الشعر وفقًا لاحتياجاته العقلانية الخاصة. وبالرغم من أن جرافينا يقارن بين قواعد الشعر وقواعد العمارة فى جزء من هذه الأطروحة، فإنه يؤكد أن أكثر الشعر تأثيرًا ذو جدة novità وعجائبية maraviglia. فالوقائع العادية المألوفة لا تنطبع فى الذهن انطباع الخرافات الشعرية الجديدة؛ لذلك يجب أن يتسلح حصار الشاعر الساحر لخيال القارئ بما هو جديد ومهم لكى يستحوذ على اهتمامه، ويوصل له درسًا أخلاقيًا بطريقة عفوية. وتتجلى قيمة هذه الخرافات عندما يتدبرها الذهن ويتوصل إلى الحقائق الأخلاقية التى تجسدها. فالشعر ساحر، إلا أن نجاح سحره يتوقف، كما أعلن القدماء، على إمكان الحدوث Verisimile؛ لذلك يجب أن يكون ما تخلقه القوة الطاغية للشعر صادقًا وطبيعيًا: "هوميروس أكثر السحرة الحكماء قوة وحكمة، فهو الشاعر الأول لما هو طبيعى" (روبرتسون، دراسات).

أعلن موراتورى أن محاكاة الطبيعة التى يقدمها الشعر "لأعين الروح" تناظر ما تراه عين المصور. والشبه بين الشعر والتصوير الذى يقوم على قول هوراس المأثور "كما يكون

التصوير يكون الشعر" موضوع الفصل التاسع والعشرين أدناه. ومقالة درايدن "الشبه بين الشعر والتصوير" (١٦٩٥) تجمع الفكر الفرنسي والإيطالى والإنجليزى الخاص بهذا الموضوع، فهى تمهيد لترجمته للقصيدة اللاتينية التى كتبها ديفرنوى Du Fresnoy بعنوان **فى فن التصوير** (كتبها عام ١٦٣٧، ونشرت عام ١٦٦٧)، وتشمل اقتباسات مستفيضة من مناقشة للشبه بين الفنون فى كتاب **حياة التصوير والنحت والعمارة الحديثه** *Le vitè de` pittori, scultori et architetti moderni* (١٦٧٢) لجوفانى بيترو بيلّورى Giovanni Pietro Bellori، ويتفق درايدن مع دى فرنوى وبيلّورى على أنه فى أرفع أشكال الفن، مثل الشعر الملحمى وتصوير التاريخ، "يجب على [الفنان] أن يكوِّن لنفسه فكرة عن الطبيعة الكاملة"، ثم يتأمل درايدن فى العملية التى تؤثر بها محاكيات الطبيعة المثالية على المشاهد أو القارئ.

> تقدم لنا صورًا أكمل من الحياة عند أى فرد، ونستمتع برؤية كل الجماليات المتناثرة للطبيعة، وقد جمعتها كيمياء مواتية دون تشوهات أو عيوب. فهى محاكيات للعواطف التى تحرك المشاعر دومًا، وبالتالى تمتعنا؛ لأنه بدون تحريك المشاعر، لا يمكن أن تكون هناك متعة؛ حيث لا يمكن اعتبار المتعة إلا عاطفة نشطة. عندما نرى تلك الأفكار الرفيعة للطبيعة، تؤدى رؤيتنا إلى الإعجاب الذى يعد دومًا مصدر متعة.

(درايدن، فى الشعر المسرحى، ٢)

كان كتاب **تأملات نقدية حول الشعر والتصوير** (١٧١٩) لجان باتيست دوبو Jean-Baptiste Du Bos (١٦٧٠ – ١٧٤٢) أشهر أطروحة وأكثرها تأثيرًا عن أخوة الفنون فى بدايات القرن الثامن عشر، ويتناول هذا العمل كذلك النحت والنقش والموسيقى، وعندما ترجمه توماس نوجنت Thomas Nugent إلى اللغة الإنجليزية عام ١٧٤٨، أضاف كلمة "موسيقى" إلى عنوان الكتاب. وكتاب **تأملات نقدية** يحمل قول هوراس المأثور فى صفحة غلافه، ويعلن دوبو أن الفنين يتميزان بالمحاكاة، ويقدمان صورا بصرية للذهن، ولكن فى حين أن الشعر بإمكانه أن يبنى الشخصية والحدث على

مستوى الزمن، لابد أن يدركهما التصوير فى لحظة؛ لذا فالمصور مقيد بتمثيل تلك المشاعر والأفكار التى يتم التعبير عنها تعبيرًا طبيعيًّا فوريًّا فى صورة وحيدة، ويمكن للشاعر أن يلعب على مشاعر القارئ من خلال سلسلة مترابطة من الانطباعات، إلا أن كل انطباع فى حد ذاته سيكون أضعف من الانطباع الذى يخلقه المصور؛ ذلك لأن المصور يستخدم علامات أكثر شبهًا بالأصل، ولذا يولد استجابة بطريقة أكثر فورية؛ فهو يخاطب حاسة البصر المستحوذة مخاطبة مباشرة بعكس الشاعر.

كانت تعليقات دوبو على أوجه الشبه بين الفنون مجرد جزء من نظريته العامة التى تعد العاطفة والعبقرية والمناخ مصطلحاتها الأساسية، ويعلن أن البشر تقودهم غريزتهم بشكل طبيعى نحو تتبع الأشياء القادرة على إثارة عواطفهم، وبالرغم من التعاسة التى يولدها مثل هذا التتبع فى العادة، فإن قيمة الفن تكمن فى أنه يمكن أن يخلق أشياء "تثير عواطف مصطنعة تكفى لأن تستحوذ علينا فى حين أننا نتأثر فعليًّا بها، إلا أنها عاجزة عن أن تولد فينا أى ألم أو غم حقيقىٍّ فيما بعد" (**تأملات نقدية**، ١)؛ لذا يشبع الفن غريزة من أعمق غرائزنا، فهو موجود لكى يحرك مشاعرنا، وهو مشهود له بآثاره. وما دام الأمر كذلك، فإن أفضل حكامه هم القراء العاديون للشعر إلى جانب المشاهدين العاديين للصور.

> لا يصدر الجمهور حكمًا محايدًا على العمل فحسب، بل ويقرر أى رأى ينبغى علينا أن نتخذه إزاء العمل بوجه عام من خلال المعنى وفقًا للانطباع الذى تحدثه عنده القصيدة أو الصورة. وبما أن الغاية الرئيسية للشعر والتصوير هى تحريك مشاعرنا، نتاج هذه الفنون لا يكون ذا قيمة إلا بالتناسب مع ما تمس به شغاف قلوبنا وتثير به اهتمامنا. والعمل الذى يحرك أحاسيسنا ببراعة لابد أن يكون عملاً ممتازًا بوجه عام. العمل الذى لا يحرك مشاعرنا أو يثير اهتمامنا فلا يساوى شيئًا، وإذا لم يكن ضارًّا بالنقد أن يتعدى على القواعد؛ فذلك لأنه يمكن أن يكون سيئًا دون أدنى انتهاك للقواعد، والعكس صحيح، أى أن العمل الملىء بالأخطاء التى تخالف القواعد قد يكون إبداعًا رائعًا.

(تأملات نقدية، ٢)

الحاسة التى يتم بها الحكم على العمل "حاسة سادسة" تستجيب دون تدبر، أو تأمل:

> يتحرك القلب من تلقاء نفسه حركة سابقة على أى تدبر عندما يكون الشيء المعروض مؤثرًا حقًا، سواء تلقى وجوده من الطبيعة أو من محاكاتها عن طريق الفن. وقلبنا مخلوق ومنظم لهذا الغرض نفسه؛ لذلك يدخل حيز التشغيل قبل عقلنا، مثلما تسبق حركة العين والأذن هاتين الحاستين فى إدراكهما، ومن النادر أن نجد بشرًا يولدون بدون الحاسة المذكورة ندرة البشر المولودين عميانًا.

(تأملات نقدية، ٢)

هذه العبارة الأخيرة تناقض الفكرة المقبولة على نطاق واسع التى عبر عنها بوالو ودوبو وآخرون، وهى أن قلة من البشر فقط هم الذين يمتلكون الذوق الأصيل المطلوب للأحكام النقدية السليمة؛ لذلك يكرس دوبو الفصول الأربعة التالية للتغلب على الاعتراضات وإعادة تأكيد أن انطباع الحواس المباشر أفضل من المناقشة التى تسعى لتمييز فضل القصائد والصور، وأن الأحكام الشعبية العامة تغلب على المدى الطويل أحكام الفنانين والنقاد.

إن تصور دوبو للعبقرية تصور تقليدى إلى حد كبير: إنها "النار التى تدفع المصورين رغم أنفسهم.... إنها التقمص الإلهى Enthusiasm الذى يستحوذ على الشعراء" (تأملات نقدية، ٢). العبقرية نادرة، وحتى عندما تتوفر قد يتعذر إظهارها أحيانًا، وهذا التصور للعبقرية الفطرية يقترب من عواطف توماس جراى فى قصيدته "مرثاة مكتوبة فى فناء مقابر كنيسة ريفية" يقول: "البشر المولودون بالعبقرية التى تشكل القائد الحربى العظيم، أو القاضى الجدير بسن القوانين، عادة ما يموتون قبل أن تكتشف قدراتهم". ويفترض دوبو أن العبقرية فى الفرد تكمن:

> فى التنظيم المواتى لأعضاء المخ فى توافق دقيق لكل عضو من هذه الأعضاء، وكذلك فى جودة الدم الذى يستهلكه؛ ليتخمر فى أثناء الرياضة البدنية ليزود المناهل المستخدمة فى وظائف الخيال بوفرة من الاستعدادات

النفسية. فى الواقع، الخمول الزائد وتضييع الاستعدادات النفسية، اللذان يقترنان بالإعمال الطويل للعقل، يكفيان لإثبات أن إعياء الخيال يستنفد قوة الجسد إلى حد كبير.

(تأملات نقدية، ٢)

قد يكون هناك كذلك أكثر من تفسير مادى لازدهار الفنون فى بعض الفترات والأماكن دون غيرها. يساند دوبو الرأى الشائع بأن المناخ البارد أو شديد الحرارة غير مُواتٍ لازدهار العبقرية، ويشتط لدرجة أنه يزعم أن الفنون والعلوم لا تزدهر شمال خط العرض ٥٢، أو جنوب خط العرض ٢٥، وتقع إنجلترا على أقصى حد للعبقرية، وأنجبت العديد من العلماء والفلاسفة والشعراء، إلا أنها لم تنجب مصورين لهم شأن. ويعلن دوبو أن "الشعر لا يخشى البرد بقدر ما يخشاه التصوير" (تأملات نقدية، ٢). يختلف الهواء من بلد لآخر ومن وقت لآخر، وبالتالى يختلف البشر مثلما "تنتج بذرتان لنفس النبات ثمرتين مختلفتي النوعية عندما يتم غرسهما فى تربتين مختلفتين" (تأملات نقدية، ٢). وينخرط دوبو فى تأملات مطولة حول الأسباب المادية لهذه الاختلافات.

أعجب فولتير أيما إعجاب بنقد دوبو وتناول سبب هذه النسبية النقدية نفسها فى مقالة عن الشعر الملحمى *Essay on Epick Poetry* (١٧٢٧) كتبها باللغة الإنجليزية، ويختلف فولتير مع الفكرة التى تقول بأن علينا أن نرجع للقدماء عندما ننشد قوانين الشعر الملحمى التى لا يطولها التغير:

> الخيال نفسه الذى أبدع الشعر يغير كل يوم إنتاجه؛ لأنه عرضة لتقلبات مستمرة. فشعر الفرس وموسيقاهم يختلفان عما عندنا كثيرًا اختلاف لغتهم عن لغتنا، حتى الأمة الواحدة تختلف عن نفسها فى فترة أقل من قرن من الزمان. لا توجد ثورات فى الحكومات أكثر من الثورات فى الفنون؛ فهى تتحول وتراوغ مساعينا عندما نحاول أن نثبتها من خلال قواعدنا وتعريفاتنا .

(مقالة فى الشعر الملحمى).

إن مقالة فى الشعر الملحمى مران على النقد المقارن يقوم على فكرة مؤداها أنه من الضرورى أن نأخذ فى حسابنا بالعبقرية المتميزة لكل أمة وكل فترة قبل أن نصدر حكمًا على أدبها، وهكذا يقدم لنا فولتير مسحًا سريعًا وحيويًّا لثمانى قصائد ملحمية بداية من هوميروس حتى ملتون، واعدًا بأن القارئ:

> سيلاحظ التقدمات، أفول الفن وصعوده مرة أخرى، وسيتبعه من خلال تغيراته العديدة... ولن يروعه أرسطو أو داسييه Dacier أو لوبوسو، ولكنه سيستخلص قواعده من الأمثلة العديدة التى ستكون أمام عينيه، وسيكون حكمًا من بين آلهة هوميروس وإله ملتون، وبين كاليبسو Calipso وديدو Dido وأرميدا Armida وحواء، ولن يسترشد فى ذلك إلا بحسه الجيد.
>
> (مقالة فى الشعر الملحمى)

لم يختر ملحمة فرنسية بين الملاحم الثمانى التى اختارها؛ لأن فولتير كان يأمل أن تكون ملحمته الهنريادة *Henriade* ممثلة لفرنسا وسط هذه الملاحم. و**مقالة فى الشعر الملحمى** عمل يدل على البراعة الفائقة المميزة لمؤلفها، ويفضل فولتير هوميروس على فرجيل أيما تفضيل. تعكس الإلياذة القيم والأخلاق البدائية فى المجتمع الهوميروسى، وكانت سلطة هوميروس فى عهد فولتير تعيق التقدم فى كتابة الشعر الملحمى؛ لأن النقاد الفرنسيين من الجيل السابق، أمثال لوبوسو، قرءوا ملحمتى هوميروس قراءة خاطئة كما لو كانتا مستودعين لقواعد الملحمة، وعندما ينتقل فولتير إلى الشعر الحديث، يكرر بعض الانتقادات الفرنسية المعتادة للذوق الإيطالى، إلا أنه يرد الاعتبار لتاسو فى فرنسا إلى حد ما، ويثنى على "الفردوس المفقود" لملتون، ويقر بأنه يستند إلى عمل أديسون "أفضل ناقد وأفضل كاتب فى عصره". وبالرغم من ذلك، فى الطبعة الفرنسية الموسعة والمنقحة من مقالة فى الشعر الملحمى (١٧٣٢)، يشرط فولتير ثناءه على ملتون، ويبرز عيوب "الفردوس المفقود"، التى كانت فى ترجمتها الفرنسية منافسا

قويًا لـ "الهنرياده"، كما أن هناك تشددًا مشابهًا فى موقفه من شكسبير على مدى السنوات التى تلت كتابه **رسائل خاصة بالأمة الانجليزية** *Letters Concerning the English Nation* (١٧٣٣). وتكمن الجاذبية النقدية الأدبية الأساسية لهذه الرسائل السياسية فى الأساس فى رؤية فولتير للدراما الإنجليزية، إلا أنها تشمل ثناء على الإبداع الإنجليزى الحديث المتجسد بوجه خاص فى روشستر Rochester وبوب. كما شهد عام ١٧٣٣ نشر كتاب فولتير **معبد الذوق** *Le Temple du goût* الذى يدل عنوانه على عالمية "الذوق" الذى كان المعيار الأدبى فى تلك الفترة، وتمثل هذه القصة الرمزية المفعمة بالحيوية نثرًا ونظمًا معبدًا، مثل معبد الشهرة عند بوب، ويحلق حول هذا المعبد كتَّاب فرنسيون، بداية من عصور رابليه Rabelais ومارو Marot حتى عصر فولتير نفسه، وكل الكُتَّاب يطالبون بالدخول فى هذا المعبد، ويتم الحكم على كل منهم وفقًا لمعايير الصدق والطبيعة والبساطة، ولا يتم قبول إلا ثمانية كتاب فقط، وهم الأساتذة الكلاسيون الجدد، ومعظمهم من الجيل السابق على جيل فولتير مباشرة: فنلون Fénelon وبوسويه Bossuet وكورنى وراسين ولافونتين وبوالو وموليير وكينو Quinault. وفى الوقت نفسه يتم إرسال المعلقين المتحذلقين – "بالدوس Baldus وسيوبيوس Sciοppius وليكسيكوكراسوس Lexicocrassus وسكريبليريوس Scriblerius" إلى الجحيم. وبالرغم من أن فولتير مؤهل كثيرًا لأن يقدر العبقرية المتميزة للأمم والعصور الأخرى، فذوقه الخاص متوطد ومتسق ومتحفظ.

قلما توغلت المؤثرات الإنجليزية، التى تتجلى فى نقد فولتير، فى إسبانيا. ويقر أديسون فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتر بأن من استخدم مصطلح "الذوق" gusto لأول مرة للدلالة على وظيفة خاصة للذهن كان فى إسبانيا، وهو بالتاسار جراسيان Baltasar Gracián، وفعل ذلك فى كتابه **فن الإبداع** *Arte de ingenio* (١٦٤٢) وفيه

يثنى على تذوق المجازات الطريفة المتقنة على غرار مجازات جونجـورا[*] Gongora وأتباعه، أو ما أسماه أديسون الذوق القوطى والإبداع الزائف (كان جونجورا فى إسبانيا معاصرًا ومناظرًا لمارينو Marino فى إيطاليا). كما أن الإسبان ابتدعوا فكـرة "مـا لا أدريه" *Je ne sais quoi*، وعندما تم إدخال الفكرة فى فرنسا على يد الناقـد الفرنـسى فانسان فواتير Vincent Voiture عام ١٦٤٢، استخدم هذا الناقد الصيغة الإسبانية *Ce que les Espagonls appellent el no sé qué* " (سبنجارن، **مقـالات نقديـة**، ١). ولكن مع نهاية القرن، غرقت إسبانيا فى ركود فكرى لم تخرج منه إلا فى فتـرة إحيـاء بطىء فى عشرينيات وثلاثينيات القرن الثامن عشر.

بدأ إحياء النقد الأدبى فى إسبانيا على يد بينيتو جيرونيمو فيجو Benito Jeronimo Feijóo (١٦٧٦ – ١٧٦٤) فى سلسلة من المقالات بعنوان **النقد المـسرحى العـام** *Teatro crítico universal* (١٧٢٦ – ١٧٤١). ونشرت مقالة من عام ١٧٣٤، تدور حول مفهوم "ما لا أدريه" الذى تم تطبيعه فى فرنسا وإنجلترا فى تلك الفترة، وترجم ترجمة حرفيـة إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية *Je ne sais quoi*، ويقدم فيجو الملاحظات المعتـادة: إنه خارج مجال العقل، يمكن الشعور به، لكن لا يمكن تحليله، يظل سببه سـرًّا، يوجـد بصورة أكبر فى الأعمال غير القياسية منه فى الأعمال القياسية. كان كتاب إجناسيو دى لوزان Ignacio de Luzán (١٧٠٢ – ١٧٥٤) **فن الشعر أو قواعد الشعر بوجه عـام وقواعد الأنواع الرئيسية** La *Poética, o reglas de la poésia en general, y de sus principales especies* (١٧٣٧). كان هذا العمـل النـثرى السلس عبـارة عن تقعيـد متقن وممنهج للقـواعد النقـدية الكلاسية والكلاسية الجديدة، وكان الهدف منه أن

(*) لويس دى جونجورا (١٥٦١–١٦٢٧)، شاعر غنائى وكاتب مسرح إسبانى ولد فى قرطبة، ويقوم أسـلوبه على الزخرفة والتنميق والسجع والصور المغالية المتصنعة المنمقة، وهذا الأسلوب يناظر المارينيـة فـى إيطاليا واليوفيمية فى إنجلترا. (المترجم)

يكون أطروحة جامعة مانعة حول فن الشعر. ويناقش لوزان نظريات حوالى مائة ناقد بداية من أرسطو وهوراس حتى بوالو ورابان ولوبوسو وأورسى Orsi وموراتورى وجرافينا، وحجته الأساسية أرسطو الذى قال إن أحكامه الوجيهة قديمة قدم العقل ذاته. ويسخر لوزان من غموض وتقعر وتحذلق الجونجرية Gongorism فى الشعر الإسبانى، ويهاجم شذوذ المسرح الإسبانى فى القرن السابق، وينادى بالوضوح والبساطة وحسن المعنى والولاء للطبيعة التى أصبحت شائعة للغاية شمال جبال البرانس Pyrenees ؛ لذلك لا عجب أن أطلق عليه لقب "بوالو إسبانيا".

خاتمة

إذا قلنا إن شخصًا واحدًا هيمن على النقد الأدبى فى الفترة التى تمتد من ١٦٦٠ إلى ١٧٤٠، من المؤكد أنه بوالو. وباعتباره محاكيًا لهوراس ومترجمًا للونجينوس، ربط نفسه ربطًا واعيًا بالقدماء، إلا أن أسلوبه وموقفه النقدى أسلوب وموقف رجل اجتماعى من العالم المعاصر، رجل ذو إبداع مصقول وحس سليم وذوق مهذب، ويتمثل مثله الجمالى الأعلى فى الوضوح والبساطة النبيلة، وشعاراته هى الطبيعة والصدق والعقل.

أجمع النقاد على أن الشعر محاكاة للطبيعة، إلا أن مفهوم الطبيعة كان متسعًا للتأويل. فقد يكون ما أطلق عليه درايدن، متبعًا بيلّورى Bellori، فكرة الطبيعة الكاملة التى تتوحد فيها الجماليات المتناثرة للطبيعة العادية التى تقع تحت الملاحظة، بينما يتم استبعاد عيوب الطبيعة ونقائصها. ويمكن النظر لهذا المفهوم للطبيعة الكاملة نفسه نظرة مسيحية خالصة على أنها طبيعة ما قبل السقوط، ومن هنا تصير الغاية الكبرى للشعر، عند دنيس على سبيل المثال، استعادة ذلك النظام الطبيعى الذى فقد من جراء السقوط. والفن ضرورى لإكمال الطبيعة، لذلك، كما لاحظ فونتنيل وتبعه فى ذلك بوب، لكى يتبع

الفن الطبيعة يجب أن يكون مصطنعًا. ومع ذلك يمكننا تعريف الطبيعة فى إطار ما لا يشكله الفن: على سبيل المثال، عندما يثنى إديسون على الحكاية الشعرية القديمة عن الرضيعين فى الغابة على أنها صورة بسيطة صادقة للطبيعة مجردة من كل زخارف الفن وحليه. ويمكن أن تكون الطبيعة، على حد قول بوب، ضوءًا واضحًا وثابتًا وكونيًّا، أو يمكن أن تشمل المحلى والمجسد والفردى، مثل أمزجة الحجاج فى حكايات كانتربرى عند تشوسر وملامحهم وملابسهم الذين يدركها درايدن بطريقة مميزة كما لو كان قد تعشى معهم فى خان تابارد فى سذرك. والطبيعة فى نظر رايمر حقيقة تجريبية؛ لذا يستنكر خرافات سبنسر المنمقة الوهمية، إلا أن درايدن يرى أن تلك الأشياء التى تمتع كل العصور - على سبيل المثال، الموضوعات الخيالية للشعراء بداية من هوميروس حتى ملتون، وفيهم "شاعرنا الإنجليزى سبنسر"- لابد أن تكون محاكاة للطبيعة.

كان العديد من نقاد تلك الفترة يرون أن أضمن طريقة لاتباع الطبيعة هى اتباع القدماء. فكان شعراء اليونان القديمة وروما مازالوا يتدفقون حيوية: "مازال كل معبد قديم ينتصب مكللاً بأشجار الغار"، على حد قول بوب، ويشعرنا نقد درايدن بعلاقة شخصية مع فرجيل وهوميروس، مع كون ثانيهما أكثر مناسبة لمزاج درايدن. هوميروس وبندار وثيوكريتوس وفرجيل وأوفيد وهوراس هم القدوة الأساسية ذات الحجة، إلا أن بعض النقاد الإنجليز رفعوا ملتون وحتى سبنسر إلى مصاف الشعراء الكلاسيين الجديرين بالمحاكاة، كما كان هناك اهتمام متزايد بالنماذج الشعرية الأقدم مثل تشوسر والحكايات الشعرية Ballads والشعر الجرمانى القديم والشعر القديم للعبريين.

سيؤدى الإعجاب المتزايد بالنماذج غير الكلاسية فى النهاية إلى طمس التمييز بين الأنواع القديمة المتوارثة عن القدماء، إلا أن التصورات المتميزة للنوع الأدبى كانت على قدم وساق فى الفترة ما بين عامى ١٦٦٠ و ١٧٤٠: قنع أديسون بمناقشة حتى "طراد

الفارس" Chevy Chase وفقا للقواعد الكلاسية للشعر البطولى. وأجمع النقاد على وجود هرمى للأنواع الأدبية يشغل الشعر الملحمى قمته فى حالة الشعر غير المسرحى. والأشكال التى لم تكن معروفة عند القدماء يمكن أن نجد مكانًا ملائمًا لها فى هذا الهرم دومًا، كما يبين بوالو على سبيل المثال فى كتابه **فن الشعر**. وكل نوع أدبى له أسلوبه وشكله ووظيفته المناسبة، وهناك قراء قد يناظرون جانبًا مختلفًا من جوانب الطبيعة، بالرغم من أن النقاد قد يختلفون حول تفاصيل مثل هذا التناظر: على سبيل المثال، يعزى رابان الشعر الرعوى إلى عوامل تاريخية، بينما يعزيه فونتنيل إلى النفسية البشرية العامة.

نادى بوالو الشعراء بأن يحبوا العقل، ويؤكد نقاد هذه الفترة دومًا على الحاجة إلى الحكم عند كتابة الشعر، ولكن لم يقل أى ناقد منهم إن الإبداع الشعرى نشاط عقلانى كلية. مازالت الملكة الإبداعية تكمن فى الموضع الذى كانت تكمن فيه دومًا، فى التخيل أو الخيال، وهما مصطلحان يراهما معظم النقاد مترادفين. العلاقة بين العقل والخيال يتم تمثيلها مجازيًا بكلب الصيد المقيد فى كتلة خشبية عند درايدن أو الحصان بيجاسوس المجنح الملجم عند بوب فى مقالة فى النقد. الخيال الذى يسيطر عليه الحكم يشكل "الإبداع الأصيل" الذى يمثل "الطبيعة فى أبدع حللها"، على حد قول بوب؛ فالإبداع الأصيل يولد الفكرة أو الصورة الطبيعية التى توجه ذهن القارئ نحو الفكرة أو الموضوع محل النظر، بدلاً من أن توجهه نحو براعة الشاعر. أحيانًا يمكن أن يكون أصحاب الإبداع الأصيل ظرفاء فى المقام غير المناسب، كما يقول درايدن، عندما يتجاهلون قواعد الحكم المتبصر ويسمحون للاستحسان الزائف للخيال أن يؤثر عليهم.

كانت درجة إمكانية أن يتجاهل الشاعر قواعد الحكم المتبصر قضية محل خلاف. بالطبع يثنى النقاد على العبقرية الأصيلة للشعراء – أمثال هوميروس وشكسبير – الذين ناظروا أو امتازوا على الشعراء ذوى الثقافة الأكبر أمثال فرجيل وملتون. فهم شغوفون

بأن يجدوا فى الشعر الذى يعجبون به كثيرًا أسرارًا ولطائف لا اسم لها ونارا بروميثية وسموًا، والسمو لا يمكن تحليله على حد قول بوالو وإن بسَّطه لونجينوس وروّج له، فقط يمكن الشعور به فيما يرفع القارئ ويسلبه وينشيه ويشعل النار فيه. وهكذا الحال فى تلك اللطائف التى لا اسم لها وتتجاوز الفن، ويتم التعبير عنها بمصطلح "ما لا أدريه". هناك قوة سرية فى الشعر يدركها القلب ولا يدركها العقل، لدرجة أن النقد فى نهاية المطاف لا يكون مسألة عقلانية كلية. وبالرغم من الاعتراف المتواصل بقواعد الشعر، فإن الذوق يعد معيارًا نقديًا أكثر أهمية فى الفترة ما بين عامى ١٦٦٠ و ١٧٤٠. وفى السنوات التالية فتحت قاعدة الذوق طرائق باتجاه نسبية نقدية أكبر وباتجاه نقد يركز على الآثار الذاتية للشعر.

(٤)
الشعر بعد ١٧٤٠
وليم كيتش
تكاثر الأنواع وذوبانها وتعالقها

تميز الإنتاج الشعرى فى أواسط القرن الثامن عشر وآخره بتنوع فى الشكل والمضمون، فبمجرد ذكر بعض الدواوين الأكثر تأثيرًا المنشورة فى إنجلترا خلال أربعينيات القرن الثامن عشر تتضح الصورة العامة: **رعويات فارسية** *Persian Eclogues* لكولنز Collins (١٧٤٢) **وقصائد عن موضوعات وصفية ومجازية** *Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects* (١٧٤٦) للمؤلف نفسه، **والدنسيادة الجديدة** *New Dunciad* لبوب **والقبر** *The Grave* لروبرت بلير Robert Blair **ومراثى حب** *Love Elegies* لهاموند Hammond (وكلها نشرت عام ١٧٤٣)، **ومباهج الخيال** *The Pleasures of Imagination*(١٧٤٤) **وقصائد** *Odes* (١٧٤٥) لأكنسايد Akenside، **والملهم أو عاشق الطبيعة** *The Enthusiast: or The Lover of Nature* (١٧٤٤ – ١٧٤٨) و"قصائد" *Odes on Various Subjects*(١٧٤٦) لجوزيف وارتون Joseph Warton، **وأفكار ليلية** *Night Thoughts* ليونج (١٧٤٢ – ١٧٤٥)، **والطبعة النهائية لديوان** توماسو Thomaso **الفصول** *The Seasons* (١٧٤٦) وكذلك ديوانه **قلعة السفه** *The Castle of Indolence*(١٧٤٨)، **ومباهج السوداوية** *The Pleasures of Melancholy* لتوماس وارتون Thomas Warton **وقصيدة غنائية** عن منظر ناءٍ فى إتون كوليج *Ode on a Distant Prospect of Eton College* لجراى Gray (وكلاهما عام ١٧٤٧)، **والمدرِّسة** *The School-Mistress* (١٧٤٨) لشنستون Shenstone، **وزهو الأمانى البشرية** *The Vanity of Human Wishes*(١٧٤٩) لجونسون Johnson. والطبعة الأولى من كتاب روبرت دودسلى Robert Dodsley **مجموعة قصائد بأقلام عديدة** *A Collection of poems by Several Hands* عام ١٧٤٨ دليل فى حد ذاته على

الغزارة النوعية واتساع مجال التأليف، ومازال أثر بوب وهجاء العصر الأوغسطى واضحًا بجانب الشعر الجديد لأكنسايد وكولنز والأخوين وارتون وجراى وماسون Mason وشنستون، فمازالت هناك هجاءات satires وإبيجرامات epigrams ورسائل منظومة verse epistles، بالإضافة إلى الترانيم hymns والقصائد الغنائية odes والمراثى elegies. ويدل نجاح مجموعة دودسلى فى طبعتها الأولى وطبعاتها اللاحقة على جمهور قراء مرن وانتقائى بشكل ملحوظ فى منتصف القرن، أما فى باقى دول أوروبا، فحافظت الكلاسية الجديدة على هيمنتها لفترة أطول إلى حد ما وبصورة أكثر انتشارًا، ولكن فى هذه الدول أيضًا كان الشعر يتحرك نحو التنوع والتعالق النوعى.

ما علاقة النقد والنظرية بالتطورات التى تلت عام ١٧٤٠؟ يرسم جونسون نفسه صورة معممة على نحو متشكك فى العدد رقم ١٥٨ من مجلة رامبلر Rambler (٢١ سبتمبر ١٧٥١):

> لا ندين إلا بقلة من قواعد الكتابة لنظرات النقاد الثاقبة... فقد أدخلت الممارسة قواعد بدلا من أن توجه القواعد الممارسة، ولهذا السبب وضعت قوانين كل نوع من أنواع الكتابة على يد من شهرها لأول مرة، دون بحث إمكانية تحسين إنتاجه.

(الأعمال الكاملة، المجلد الخامس)

بخلاف هذه الرؤية، لاحظ و. ك. ويمسات W. K. Wimsatt أشد النقاد المحدثين إعجابًا بجونسون أن "عصر بوب شهد فجوة غريبة بين الشعر والنظرية، مما يعد نجاحًا للشعر يكمن فى تأخره مائة سنة عن أكثر النظريات تقدمًا" (تاريخ مختصر للنقد) [1]. وبحلول

---

(١) يواصل ويمسات: "الصور العديدة والمتنوعة (الإبداع المختلط والإبداع الزائف)، الطباق antithesis والاستعارة والتورية pun وشبه التورية والقافية القوضية والجناس alliteration والزخرفة الموسيقية turn و Tranlacer وإطلاق الألقاب agnomination، مما يميز شعر ألكسندر بوب شديد البراعة، كل ذلك قلما نجد إشارة إليه فى الأطروحة الشعرية الكاسحة فى عصره، وهى فن الشعر لإدوارد بيشي" Edward Bysche (تاريخ مختصر).

منتصف القرن شرعت الممارسة الشعرية فى تقليص هذه الفجوة، بل والقضاء عليها، ومن النتائج اللافتة لذلك افتقاد حدة المزاعم الكلاسية الجديدة حول النوع الأدبى، وكان الشعراء الذين أثارت اهتمامهم الإمكانات النوعية الطازجة قد شرعوا فى استيعاب وتمثل تأكيد دنيس على القوة السامية للقصيدة الغنائية المقدسة وتقييم أديسونْ للقصة الشعرية الشعبية. وفى الوقت نفسه، استجابت النظرية النقدية للتغيرات الاجتماعية والثقافية العميقة وتحركت فى اتجاهات شجعت التعقيد النوعى.

طور تاريخ النقد إجماعًا على قضية النوع فى الشعر المكتوب فى أواخر القرن الثامن عشر، وكان ذلك يقوم على اعتقادين أساسيين: تمثل أولهما فى أنه فى ذروة الفترة الأوغسطية، "كانت الأنواع على أهبة الاستعداد فى انتظار [الشاعر]، وإذا كانت قواعد الأنواع... تم الالتزام بها على نحو لائق، فتم التعرف على نواتج هذا الالتزام بأنها قصائد لهذه الأنواع... شعر ملحمى epic، تراجيديا منظومة tragedy in verse، قصيدة غنائية بندارية Pindaric، مرثاة، شعر بطولى، ورسالة شعرية مألوفة، شعر رعوى pastoral، وشعر زراعى geogic، وشعر مناسبات occasional verse، وترجمة ومحاكاة" على حد قول تيلوطسون Tillotson الذى يضيف أن الشاعر من خلال "مزج الأنواع" "عرف ما كان يفعله وميز بين الأجزاء المكونة من خلال استخدام أنواع مختلفة من المفردات" (لغة شعرية *Poetic Diction*)، ويوضح تيلوطسون الموقف الأساسى من خلال اقتباس من نوادر *Anecdotes* جوزيف سبنس Joseph Spence (بدأ كتابتها عام ١٧٢٦)، ويمكننا أن نحدد مجموعة من المواقف الممثلة فى النشيد الثانى من كتاب "فن الشعر" لبوالو (١٦٧٤) وفى كتاب إدوارد بيشى Edward Bysshe الذى أعيد طبعه مرارًا وهو **فن الشعر** *Art of Poetry* (١٧٠١) وفى كتاب جوتشيد Gottsched **مقالة فى نقد الشعر** *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (١٧٣٠).

يؤكد الاعتقاد الثانى الملائم لتطور الموقف النقدى تجاه نوع الشعر على أن الشعر الغنائى حل بالتدريج محل أنواع الشعر التعليمية مثل الهجاء والشعر الملحمى باعتباره أسلوبا نموذجيا. وعرض أبرامز Abrams القضية بقوة فى كتابه **المرآة والمصباح**

The Mirror and the Lamp؛ حيث يعد الصعود النهائى للشعر الغنائى على مر القرن الثامن عشر العلامة الثقافية الأولية على أن النزعة التعبيرية الرومانسية Romantic expressivism حلت محل نظرية المحاكاة الكلاسية الجديدة. أما بالنسبة للممارسة الشعرية، فيكتب أبرامز عن "الإحياء الغنائى لجيل جراى وكولنز والأخوين وارتون". وفى مجال النظرية النقدية، تتمثل الاحتفاءات بالشعر الغنائى فى إنجلترا التى تميز منتصف القرن الثامن عشر فى احتفاء جوزيف وارتون وروبرت لووث Robert Lowth وإدوارد يونج Edward Young وجون براون John Brown وسير وليم جونز Sir William Jones، وفى فرنسا تتمثل فى احتفاء روسو وديدرو Diderot، وفى ألمانيا فى وقت متأخر نوعًا فى احتفاء يوهان جورج سولتزر Johann Georg Sulzer وهيردر Herder. ومن وجهة النظر هذه، تختتم *Lyrical Ballads* فى نهاية القرن – ولا تبدأ – تحولاً كبيرًا فى الأولوية النوعية بالرغم من تأكيد وردزويرث فى التمهيد Preface على نشر تلك الحكايات الشعبية الغنائية باعتبارها "تجريبيًا".

نعود إلى الاعتقاد بأن المزاعم الكلاسية الجديدة عن النوع الشعرى كانت واضحة ومتميزة ونتساءل ما إذا كان الوضع النقدى بسيطًا كما يبدو. ربما كان زعمنا بأن الكتّاب فى أوائل القرن الثامن عشر كانوا ينطلقون من فرضية أنواع متواصلة ومتميزة وراسخة – نقول كان زعمنا هذا ضيقًا وجامدًا للغاية، وهذا ما يقول به رالف كوهن Ralph Cohen بالضبط فى مقالته بعنوان **عن تعالقات الأشكال الأدبية فى القرن الثامن عشر**. "كانت الأنواع الأدبية تحدد فى إطار تراتب قد لا يكون جامعًا مانعًا (حيث لم يتم تحديد كل الأشكال الممكنة)"، على حد قول كوهن، "فكلها متعالقة". وكان يتم النظر إلى الأشكال الأقل مكانة فى هذا التراتب على أنها مدرجة فى الأشكال الأعلى مكانة: الإبيجرام مدرج فى الهجاء أو الشعر الزراعى على سبيل المثال، أو القصيدة الغنائية فى الملحمة. ويقر كون بوجود تحول على مر القرن من التراتب الذى تهيمن عليه الأشكال التعليمية إلى التراتب الذى تهيمن عليه الأشكال الغنائية، إلا أنه يكتشف تحمسًا للتعالق النوعى الذى يستمر خلال هذا التحول؛ لذلك عندما يثنى لووث على شعر العهد القديم فى كتابه **محاضرات فى الشعر المقدس للعبريين** *Lectures on the*

Sacred Poetry of the Hebrews (الطبعة اللاتينية ١٧٥٣، والترجمة الإنجليزية ١٧٨٧)، يرى سفر المزامير "ديوانًا، تحت العنوان العام للترانيم التى تمجد الله، يشمل قصائد من أنواع مختلفة بما فيها قصائد الرثاء". وفى وقت مبكر من القرن الثامن عشر كان أول أستاذ للشعر فى جامعة أكسفورد، جوزيف تراب Joseph Trapp، قد أكد بالفعل على أن "القصيدة الملحمية.... تستوعب فى داخلها كل أنواع الشعر الأخرى" (**محاضرات عن الشعر** *Lectures on Poetry*، الطبعة اللاتينية ١٧١١ – ١٧١٩ الترجمة الإنجليزية، ١٧٤٢).

عندما يقول كوهن بأن الأشكال الشعرية فى القرن الثامن عشر "كان طور تكوينها يتمثل فى الأشكال الاجتماعية لدرجة أن التعالقات الناجحة لاحقًا صارت أمثلة على التناغم المتحضر" فإنه استبق مقالة مارشال براون Marshall Brown عن "السامى الحضرى" (تاريخ الأدب الإنجليزى *English Literary History*، ١٩٧٨)، كما استبق على نحو أكثر صراحة عمل جون باريل John Barrell عن تعالق الأنواع وامتزاجها وتكاملها. فيرى جون باريل فى كتابه **الأدب الإنجليزى فى التاريخ** *English Literature in History* (١٩٨٣) أن تطور الهجائن النوعية انعكاس للتنوع المتزايد للمجتمع الإنجليزى فى القرن الثامن عشر، فمزج العناصر الرعوية والزراعية فى قلعة السفه لطومسون على سبيل المثال، أو بصورة أكثر فجاجة فى تل جرونجار *Grongar Hill* وجزة الخروف *The Fleece* لداير Dyer – ينبعث هذا المزج من حاجة ملحة ومتصارعة لإضفاء الطابع المثالى على كل من المناظر الريفية وأشكال النشاط الاقتصادى التى كانت تغيرها، وتم نقل هذه النظرة إلى النوع الشعرى والتغير الاجتماعى الاقتصادى نقلاً قاطعًا إلى المقالة التى اشترك باريل فى تأليفها مع هارييت جيست Harriet Guest بعنوان **عن استخدام التناقض: الاقتصاد والأخلاق فى القصيدة الطويلة فى القرن الثامن عشر**. فهنا مجرد غياب المبدأ المتميز نوعيًا للنظام الشكلى "الذى يتجلى بوجه خاص من خلال القصائد الطويلة فى أنواع الشعر المبتكرة حديثًا – القصيدة التأملية والقصيدة الوصفية والمقالة الأخلاقية" – نقول يتم النظر إلى هذا الغياب على

أنه نوع يلبى الحاجة إلى تجميع "الرسائل المتباينة... فى كل جمالى"، الأمر الذى يساعد فى التعبير عن التناقضات الأيديولوجية. ويبين باريل وجيست كيف أن السيولة النوعية generic fluidity تقوم بعملها فى "الوسيلة المميزة لشعر القرن الثامن عشر، ألا وهى القصيدة ذات النوع المختلط mixed genre التى تدمج بصور متعددة الهجاء والرسالة الشعرية والقصيدة التعليمية سواء أكانت فلسفية أم زراعية"؛ لذلك تجمع قصيدة "الربيع" لطومسون بين الفكرة الرعوية عن العصر الذهبى النائى الذى بعد عنه المجتمع والاحتفاء الزراعى بالنشاط والتقدم الاقتصادى، وتستغل قصيدة أفكار ليلية ليونج امتزاجات نوعية مماثلة لتجتاز طريقًا حول الصراع بين التضحية الوطنية والنفعية الاقتصادية.

يوثق باريل وجيست – كجزء أساسى من حجتهما – "نقدًا يضفى الشرعية على استخدام مجموعة من الرسائل داخل القصيدة"، أى النقد الذى يصدق على الانفتاح النوعى generic openness ويشجعه. إن إعجاب إديسون بالمرونة فى الاستطراد عند فرجيل استبق ملاحظات جوزيف وارتون على المنوال نفسه فى مقالته **تأملات فى الشعر التعليمى** (فى أعمال فرجيل *The Works of Virgil*، ١٧٧٨). فكلاهما يؤكد أهمية الانتقالات عند استخدام التحولات فى المجالات اللغوية الاستطرادية، وهو تأكيد نجده قبلهما عند تِراب فى كتابه **محاضرات فى الشعر** *Lectures on Poetry* وفى الكتاب الذى نشر بدون اسم مؤلف بعنوان **فن الشعر** *Art of Poetry*(١٧٦٢). وفى فرنسا أدرك دوبو Du Bos فى كتابه **تأملات نقدية فى الشعر والتصوير** *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (١٧١٩) أنه ينبغى على الكُتَّاب الناجحين للشعر التعليمى أن يستندوا بطريقة انتقائية إلى مجموعة من الأعراف النوعية حتى يمتعوا "قلب" القارئ و"فهمه". ولكنْ فى النقد الإنجليزى هناك دعم أكثر تخصيصًا لأنواع التعالقات النوعية التى حدد كوهن ملامحها العامة، وكما يبين باريل وجيست، يكشف ذلك عن الضغوط الثقافية للبيئة الاقتصادية المتغيرة والمتوسعة على نحو سريع.

ولكننا سنكون مضللين إذا اقترحنا أن النظام الكلاسيكى الجديد للتميزات النوعية تحلل تمامًا مع حلول منتصف القرن؛ ذلك لأن الموقف النقدى المميز يجمع بين قبول أساسى لتراتب الأنواع المتوارث واستعداد لقبول التوليف والانحراف، والنظرية المناظرة للأنواع والملكات البشرية التى يوردها جوزيف وارتون فى كتابه **مقالة عن عبقرية بوب وكتاباته** *Essay on the Genius and Writings of Pope* (١٧٥٦، ١٧٨٢) تستوعب التراتب الكلاسيكى بما فيه من إعلاء للملحمة والتراجيديا. كما أن موقف رتشارد هيرد Richard Hurd من النوع الأدبى فى كتابه **رسائل عن الفروسية والرومانس** *Letters on Chivalry and Romance* (١٧٦٢) موقف مشابه؛ فهو يبقى على التراتب الكلاسيكى الجديد التقليدى، إلا أنه يعمل جاهدًا لكى يجد مكانًا لأريوستو Ariosto وتاسو Tasso وسبنسر بكل ما عندهم من غزارة استطرادية واختلاط نوعى generic impurity فى تاريخ يرى أن فقدان "الحبكة الصافية" Fine Fabling هو ضريبة التهذيب الحضارى (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع). وينظر هيرد، مثل وارتون، إلى الأشكال الأوغسطية المفضلة للهجاء والرسالة الشعرية الأخلاقية على أنها "أنواع من الشعر أدنى مكانة"، إلا أنه فى ذلك متسق تمامًا مع الأولويات الكلاسيكية الجديدة.

يدين كتاب توماس وارتون **تاريخ الشعر الإنجليزى** *History of English Poetry* (١٧٧٤ – ١٧٨١) لهيرد بهذه النقاط ونقاط أخرى عديدة. فبالرغم من أنه يبدأ بأطروحة "عن أصل القصص الرومانسى فى أوروبا"، فإنه يبين فى تمهيده أنه يعتقد أن عصره "تقدم إلى أعلى درجات التهذيب"، وأن السمو "من الفجاجة إلى الرشاقة" يقوم فى شق منه على الالتزام التمييزى باللياقة النوعية (طبعة ١٨٢٤، الجزء الأول). كما أن هيو بلير Hugh Blair فى كتابه المؤثر **محاضرات فى البلاغة والأدب الرفيع** *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (١٧٨٢) مازال يسلم بنظام "الأنواع الأساسية للتأليف الشعرى" التى تتراوح من "أشكال الشعر الأقل مكانة" (أى "الأكثر بساطة وطبيعية"، وهى الشعر الرعوى والشعر الغنائى) "إلى الشعر الملحمى والشعر المسرحى، باعتبارهما الأعلى مكانة" (الجزء الثانى)،

بالرغم من أنه يعرّف الشعر بأنه "لغة العاطفة أو لغة الخيال النشط الذى يتشكل فى الغالب فى أوزان مطردة".

يؤكد بلير أيضًا أن الشعر لم يكن فى الأصل ينفصل عن الموسيقى (الجزء الثانى)، الأمر الذى يدل على أن علاقته بذلك الصعود التدريجى للشعر الغنائى الذى يؤكده أبرامز، والذى يقول عنه ويمسات إنه "كان فى طور الإعداد الجاد خلال القرن الثامن عشر فى إنجلترا "ليس فى كتابات المنظرين فحسب، بل كذلك فى ممارسة العديد من كُتّاب «القصيدة الغنائية العظيمة» والمرثاة" (تاريخ مختصر). وبالرغم من أنه تم استبقاء التراتب القديم للأنواع مع قبول مطرد للسيولة النوعية، فإن الإيمان بأولوية الدافع الغنائى كان يستجمع قواه.

بداية من أواخر القرن السابع عشر فصاعدًا، كانت فكرة إعادة تكوين الوحدة البدائية المتخيلة بين الشعر والموسيقى قوة دافعة فى الأوبرا والأوراتوريو(*) Oratorio والأغنية وكذلك فى الممارسة الشعرية والنظرية والأدبية (انظر ويمسات، تاريخ مختصر). يمكن تطويع الالتزام الأساسى وتعقيده بالأولوية الغنائية على أنحاء شتى. حتى محاولة شارل باتو Charles Batteux لتسويغ الشعر الغنائى فى إطار مخطط قوى للمحاكاة الكلاسية الجديدة فى كتابه **الفنون الجميلة مختزلة فى مبدأ واحد** *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (١٧٤٧) – "الشعر الغنائى... يندرج بطريقة طبيعية، بل وضرورية، فى المحاكاة، مع فارق وحيد... وهو أنه فى حين أن الأنواع الأخرى من الشعر تحاكى أفعالاً

(*) الأراتوريو: مصنف أو مؤلف موسيقى لكى تؤديه أصوات غنائية وآلات موسيقية أو أوركسترا، ويحكى فى الغالب قصة دينية وله طبيعة تأملية أو درامية. بعد أن ازدهرت الأوبرا فى القرن السابع عشر تم دمج بعض ملامحها فى الموسيقى الدينية، وكلمة oratorio مشتقة من كلمة oratory التى تعنى فى السياق الكنسى "المصلّى"، أى أن الكلمة الأولى تعنى الموسيقى التى يتم عزفها أو أداؤها فى ذلك الجزء من الكنيسة الذى يقام فيه القداس أو الصلاة، وتتميز الأراتوريو عن الأوبرا فى استخدامها لراوٍ يقوم بوصف الأحداث ومواقعها وفى تأكيدها على موسيقى الغناء الجماعى وليست الأصوات الفردية أو السولو. (المترجم)

باعتبارها موضوعها الأساسى، نجد أن الشعر الغنائى مكرس كلية للعواطف" (٢٤٨ – ٢٤٩) – ستجد صدى لهذه المحاولة فى الطبعة التى حققها توماس توينج Thomas Twining عام ١٧٨٩ من كتاب **فن الشعر** لأرسطو. ويمكننا أن نجد تطويرًا أكثر تمثيلاً فى كتاب جون براون بعنوان **أطروحة فى صعود الشعر والموسيقى ووحدتهما وقوتهما** *A Dissertation on the Rise, Union, and Power...of Poetry and Music* (١٧٦٣) الذى يفترض "وحدة [أصيلة] بين الأغنية والرقص والشعر"، ويعدّ القصائد الغنائية – مثل القصائد الغنائية الطويلة Odes والترانيم – أول أشكال ظهرت حيث إنها "فى طورها البسيط ما هى إلا نوع من صيحات الإعجاب الطروب". إن أثر كتاب روسو "مقالة حول أصل اللغات" *Essai sur l'origine des langues* (١٧٤٩) واضح فى أطروحة براون، وانتقل من خلاله هذا التأثير إلى كُتّاب آخرين مثل بلير وآدم فرجسون Adam Ferguson، إلا أن أكثر المدافعين الإنجليز جاذبية عن الأولوية الغنائية المستشرق والعلامة وعالم اللغة والمترجم سير وليم جونز؛ ففى مقالة عن الفنون التى يطلق عليها بوجه عام اسم المحاكاة *Essay on the Arts Commonly Called Imitative* الملحقة بمجلد من ترجمات واقتباسات للقصائد الهندية والعربية والفارسية نشر عام ١٧٧٢ يرفض جونز نظريات المحاكاة فى الشعر رفضًا باتًا، ويؤكد أن "الشعر لم يكن فى الأصل سوى تعبير قوى متدفق بالحياة عن العواطف البشرية"، ويزعم أن الشعر الغنائى هو الشكل الشعرى الأصيل والنموذج الأصلى لكل أنواع الشعر (انظر أبرامز، المرآة والمصباح). وصار جونز شخصية مؤثرة فى المتحمسين للشعر الغنائى فيما بعد؛ لقد أوصى شيلى بائع الكتب الذى يتعامل معه بإحضار عمل جونز على وجه السرعة عام ١٨١١.

يجدر بنا هنا أن نذكر جانبًا آخر للارتباط بين الشعر والموسيقى باعتباره مدعمًا للتحرك نحو التسليم بالأولوية النوعية الغنائية؛ فالحدة العاطفية للنوع الدينى شكلت حلقة الوصل بين الموسيقى والشعر فى تقليد ترانيم البروتستانت المنشقين عن المذهب البروتستانتى الغالب Nonconformist وترانيم الحياة الميثودية Methodist فى القرن الثامن عشر، كما أن ترانيم إسحق واتس Isaac Watts فى بداية القرن كان لها تأثير كبير فيما بعد على القصائد الغنائية التى كتبتها أنّا ليتيشيا باربولد Anna Laetitia Barbauld ووليم بليك William Blake، وساعدت مجموعات جون وسلى John Wesley من الترانيم بداية من

عام ١٧٣٧ فصاعدًا على جعل الغناء الشائع للشعر تجربة مألوفة للعديد من الأشخاص ما كانوا لولا ذلك سيقرؤون كثيرًا من الشعر الغنائى هذا إن كانوا سيقرؤون أيًا منه على الإطلاق.

ليست إلا خطوة قصيرة بين نزعة التأكيد الفطرى على الشعر الغنائى عند روسو وبراون وجونز وفيوضات هيردر وأصحاب حركة العاصفة والقصف، وقبل أن نخطو هذه الخطوة ينبغى علينا أن نتدبر ظاهرتين حدثتا فى منتصف القرن وكان لهما أثر قوى على التفكير فى النوع الشعرى: ألا وهما إحياء الحكاية الشعبية الغنائية Ballad ، والاستثارة التى دارت حول أوسيان Ossian. ويعلن كتاب توماس بيرسى Thomas Percy **مأثورات من الشعر الإنجليزى القديم** *Reliques of Ancient English Poetry* (١٧٦٥) التزامه بالمعنى الموسيقى والأدائى للشعر الغنائى فى المقالة التمهيدية "مقالة عن الشعر والمنشدين الجوالين القدامى فى إنجلترا"، وفى لوحة محفورة صورت الشاعر الجوال وهو يعزف على الهارب، إلا أن بيرسى أعلن فى التمهيد عن طريقة مجموعته فى التوسط بين الشعراء الجوالين القدامى والشعراء المحدثين. "لكى نعوض فجاجة القصائد المهجورة، ختمنا كل مجلد بمحاولات حديثة قليلة على منوال الكتابة نفسه ، ولكى نخرج من ملل القصائد السردية الطويلة، أدرجنا فيها من آنٍ آخر مقطوعات أنيقة قصيرة من النوع الغنائى" (الطبعة الرابعة، ١٧٩٤، المجلد الأول). ويعد توسط بيرسى بين "القوة البهية الوعرة" لآثاره والأذواق "الأنيقة" لـ "عصر مهذب مثل العصر الحالى" محاولات مميزة لمنتصف القرن الثامن عشر لإعادة توجيه الأولويات النوعية نحو الشعر الغنائى فى الوقت نفسه مع استيعاب الذوق المهذب لجمهور قراء الطبقة الوسطى المتوسع. كما أن تمهيد بيرسى يوضح تكييف الحدة الغنائية على الاهتمامات السردية الطويلة الذى كان مهما فى إحياء الحكاية الشعبية الغنائية. وترتبط توسطاته النقدية بين المجالات اللغوية الشعرية المختلفة بل والمتناقضة على وجه الاحتمال بالإجراءات التى فحصها باريل وجيست فى الشعر الزراعى والتعليمى، وتعكس بلا شك

تغيرات اجتماعية واقتصادية مماثلة(٢). يمكننا أن نعتبر هجــوم جوزيــف رتــسون Joseph Ritson على بيرسى عام ١٧٨٣ على أنه مقاومة عالم شاذ وجمهورى لاستغلال بيرسى لهذا الرواج فى تعتيق النزعة الغنائية من وجهة الذوق. ومع ذلك أثر كتاب بيرسى مأثورات مـن الشعر الإنجليزى القديم تأثيرًا كبيرًا فى الأعمال اللاحقة لتــشاترتون Chatterton وبيرنــز Burns وتيكل Tickell وسكوت Scott فى بريطانيا وأعمال جوتــه وشــيلر وجوتفريــت أوجست بيرجر Gottfried August Bürger وكُتّاب الرومانسية اللاحقين فى ألمانيا.

تداخل ذلك الإبداع العظيم الآخر للخيال فطرى النزعة فى القرن الثامن عــشر – أى التزييفات الأوســيانية Ossian forgeries (١٧٦٠–١٧٦٣) لجــيمس مكفرســون James Macpherson – مع إحياء الحكاية الشعبية الغنائية فى تأثيره وفى المواقف المتكلفــة مــن النوع الشعرى، وتم نفسه فى الأساس من خلال إحياء الإيمان بالبعد الملحمى لأغنية الشعراء الجوالين القديمة. ويلفت ماكفرسون نفسه الانتباه لـــ "قواعد كتابة الملحمة" (تمهيــد فينجــال *Fingal*) ويبين فى الهــوامش أوجه التشابهات البــلاغية بين ملحمته وملاحم هــوميروس وفرجيل وملتون، ويتجاوز هيو بلير ذلك فى كتابه **أطروحة نقديــة حــول قــصائد أوســيان** *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (١٧٦٣، طبعــة مزيــدة ١٧٦٥): "حتى إذا فحصناها وفقا لقواعد أرسطو، سنجد أن بها كل المقومــات الــضرورية للملحمــة الأصيلة الملتزمة بالقواعد". هذا التوليف بين الاتساق والالتزام النوعى والجمــوح والــسمو الرومانسى توليف مألوف بالطبع، ويمثل الصورة الأوسيانية لتلــك التناقــضات التــى تــم اجتيازها، والتى لاحظناها فى الاستجابات النقدية لأنواع أخرى من الشعر فى القرن الثــامن عشر. وكان الدعم الثقافى من جانب النقد لاختلاقات ماكفرسون كبيرًا: فشجع بلير وهنــرى هوم، ولورد كيمز Henry Home, Lord Kames مشروع ماكفرسون تشجيعًا قويًــا منــذ

---

(٢) انظر "On the use of Contradictim" وبخاصة الصفحات من ١٣٢ – ١٣٥ ، من ١٣٩ – ١٤٣

البداية، وتم الاحتفاء به فى البداية باعتباره إعادة اكتشاف أصيلة للملحمة الغيلية(*) Gaelic القديمة على يد شخصيات بارزة فى عصر التنوير الإسكتلندى أمثال ديفيد هيوم David Hume وآدم سميث Adam Smith.

عندما نتناول أثر النصوص الأوسيانية فى التفكير اللاحق حول النوع الشعرى، ينبغى علينا ألا نسلم بأن ماكفرسون كان يكتب نثرًا فى الأساس، فماكفرسون نفسه لم يسلم بذلك، حيث يقول فى التمهيد إن "نيته كانت أن ينشر شعرًا"، إلا أنه قرر أن "التناغم الذى يمكن أن تستمده هذه القصائد من القافية... لا يمكن أن يعوض البساطة والطاقة اللتين يمكن أن تخسرهما" (أوسيان *Ossian*، ١٨٠٩) وتستحق الآثار الضمنية لمنطق ماكفرسون هنا على شعر القرن الثامن عشر أن نأخذها مأخذ الجد. فإدراج روجر لونزدال Roger Lonsdale لفقرة نثرية من كتاب **شذرات من الشعر القديم تم جمعها فى مرتفعات فى إسكتلندا** *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland* (١٧٦٠) فى كتاب **أكسفورد الجديد لشعر القرن الثامن عشر** *The New Oxford Book of Eighteenth-Century Verse* يوحى بأنه تم قبول نثر ماكفرسون ضمن الشعر الإنجليزى بدرجة غير مألوفة تمامًا (تمثل الترجمات النثرية لـ بيوولف Beowulf وسير جاوين والفارس الأخضر *Sir Gawain and the Green Knight* ظاهرة مشابهة، إلا أنها متميزة). وآثار ذلك على كتابة الشعر فى القرن الثامن عشر مثيرة للغاية كما أوضح ماكسيميليان نوفاك Maximillian Novak؛ إذ فتح نثر ماكفرسون الشعرى "إمكانية الشعر الذى يقوم على مبادئ مختلفة عن الوزن الإنجليزى المعتاد" (الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر). وبزغت إمكانات عروضية مماثلة من الوعى الجديد ببنيات الشعر العبرى التوراتى الذى شجعه لووث Lowth فى كتابه **محاضرات**، واستكشفه كرستوفر سمارت Christopher Smart بألمعية فى هتاف للحمل *Jubilate Agno*. وقرب نهاية القرن

(*) الغيلية ما يرتبط بالغيليين أو ثقافتهم أو لغتهم والغيليون هم السلتيون/الكلتيون الناطقون بالغيلية فى أيرلندا وإسكتلندا وأيل أوف مان، والغيلية فرع من اللغات الكلتية تشمل الغيلية الأيرلندية والإسكتلندية ومانكس. (المترجم)

ستتداخل المؤثرات العبرية والأوسيانية فى نظم "كتب النبوءة" لبليك. ومع ذلك لم تتغلغل هذه التطورات الشكلية فى نقد القرن الثامن عشر، بالرغم من الرواج الملحوظ لأوسيان فى فرنسا (ظهرت ترجمة بيير لوتورنور Pierre Letourneur عام ١٧٧٧) وألمانيا (ظهرت ترجمة ميشيل دنيس Michael Denis فى ١٧٦٨ – ١٧٦٩) وإيطاليا (ظهر الاقتباس المؤثر الذى تم نظمه شعرًا مرسلاً على يد ملخيور سيزاروتى Melchiorre Cesarotti عام ١٧٦٣).

عندما ننتقل إلى هيردر نجد عنده دافعًا للتغاضى عن تميزات وأعراف النوع الشعرى يختلف تمامًا عن التوفيق بين المواقف الكلاسية الجديدة والمواقف المناقضة لها المميزة للنقد الإنجليزى، وبدرجة أقل للنقد الفرنسى والإيطالى. من المؤكد أنه يمكننا أن نجد إدراكًا جذريًّا للمكانة العرفية غير الجوهرية للنوع فى ستينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر. فإذا أقر ناقد محافظ تمامًا مثل لورد كيمز بأن "التأليفات الأدبية تمتزج ببعضها البعض مثل الألوان بالضبط" (عناصر النقد)، فلا نجد غرابة فى أن كاتبًا متشككًا فلسفيًّا مثل كوندياك يقول بأنه "مع الاحتفاظ بأسماء الملحمة والتراجيديا والكوميديا، إلا أن الأفكار المرتبطة بها ليست هى نفسها على الإطلاق: فكل شعب يحدد أساليب وسمات مختلفة لكل نوع مختلف من أنواع الشعر" (فن الكتابة *L'Art d'écrire* ١٧٧٥، الأعمال الفلسفية *Oeuvres philosophiques*، المجلد الأول ص ٦١٠). يعلن لوى سباستيان مرسييه Louis-Sébastien Mercier ذلك البيان الشهير من منظور مختلف تمامًا، وهو منظور المسرح البرجوازى العاطفى: "اسقطى، اسقطى، أيتها الأسوار التى تفصل بين الأنواع" (**فى المسرح أو مقالة جديدة حول الفن المسرحى** *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*، ١٧٧٣). ولكن يعد غض النظر عن التمييزات النوعية التقليدية، عند هيردر، نتيجة مترتبة على تأكيد إيجابى وتواصل على مثل أعلى للشعر بوصفه طبيعيًّا وعفويًّا وعاطفيًّا. "الملحمة والدراما والشعر الغنائى الشيء نفسه تقريبًا بالنسبة له"، كما يلاحظ ويليك Wellek (النقد الحديث، المجلد الأول ص ٢٠٠)، والاختلافات المهمة اختلافات محددة

تاريخيًا ممثلة فى الثقافة واللغة القومية، وليست اختلافات عامة على نحو مزعوم ممثلة فى الترتيب والتمثيل الشكليين [٣].

يعد هيردر بالطبع مؤثرًا مبكرًا مهمًا على جوته وشيلر، وتتضح الدينامية العدائية لذلك التأثير بوجه خاص فى مواقفه المتميزة إزاء النوع، ففى حين أن النوع قضية ثانوية فى الأساس، إن لم تكن هامشية، فى نقد هيردر، نجد أنه قضية مهمة للغاية فى نقد جوته طوال حياته. تحتفى مقالة هيردر الرائدة عن "الأنواع والفن عند الألمان" *Von Deutscher Art und Kunst* (١٧٧٣) – وهى بيان جماعة العاصفة والقصف – بأوسيان والغناء الشعبى والشعر الشعبى دون أدنى انشغال بالتمييزات النوعية، وتم هذا الاحتفاء بطرائق كان لها تأثير عميق على كتابة جوته فى سبعينيات القرن الثامن عشر. ولكن شعر جوته نفسه فى تلك الفترة يظهر حساسية باللياقة الغنائية والسردية والملحمية التى تميزه حتى فى ذلك العمر المبكر عن هيردر. وتنظر تأملات جوته حول النوع فى مقالته المتأخرة نسبيًا **الأشكال الطبيعية للشعر** *Naturformen der Dichtkunst* (وهى جزء من "ملاحظات ومقالات" الملحقة بكتابه الغربى **الديوان الشرقى** *West-Östlicher Divan* ١٨١٩) للوراء إلى القضايا التى طرحها هيردر وأصدقاؤه فى سبعينيات القرن الثامن عشر نظرة ثاقبة. فيقول جوته إنه "لا توجد إلا ثلاثة أشكال – طبيعية من الشعر": "السردى على نحو واضح، والمنفعل على نحو متحمس، والتمثيلى على نحو شخصى. الملحمة والشعر الغنائى والمسرح. يمكن لهذه الأساليب الشعرية أن تعمل مع بعضها بعضًا أو على انفراد"(الأعمال الكاملة، المجلد الثالث). ومازالت نقطة البداية عند جوته عضوية النزعة بعمق ("الأشكال الطبيعية")، إلا أنه يعتمد فى تطوير حجته على تمييزه الدقيق بين التشكلات النوعية المحددة تاريخيا، ويعتمد فى النهاية على مخطط "يمكن [فيه] عرض الأشكال الاعتباطية الخارجية، وهذه الأصول الضرورية الداخلية فى نظام شامل" (الأعمال الكاملة، المجلد الثالث ص ٤٨٢). ويلاحظ ويليك أن النوع هو "الشغل الشاغل" له فى مراسلاته مع شيلر طوال تسعينيات القرن الثامن عشر (**النقد الحديث**، المجلد الأول). يحاول جوته فى خطاب له بتاريخ

---

(٣) انظر Victor Lange, *The Classical Age of German Literature*

٢٣ ديسمبر ١٧٩٧ أن يشرح "كيف أننا – نحن المحدثين – نميل كثيرًا إلى مزج الألـوان": "كل شيء يسعى جاهدًا نحو المسرح، نحو تمثيل التلقائية الكاملة" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون ص ٤٧٢). ويقترن مثل هذا الإدراك عند جوته بمقاومة التحلل النوعى الكلى، من خلال إصراره على التمييز الشكلى والتمثيلى.

يرفض شيلر، على نحو أكثر حسمًا من جوته، أن يقبل تغاضى هيردر عن الاختلافات فى النوع الشعرى. ففى كتابه **فى الشعر البسيط والعاطفى** *Über naive und sentimentalische Dichtung* (١٧٩٥ – ١٧٩٦)، لا يسعى إلى القضاء على الفئات "الكلاسية الجديدة" القديمة، بل إلى إدراجها فى تصنيف جديد يقوم على طرائق الإدراك" Empfindungsarten. فالتمييز الأساسى بين "البسيط" naive (القديم والعفوى فى الأساس) و"العاطفى" sentimental (الحديث والتأملى فى الأساس) يؤدى إلى إعادة التفكير فى نوع الشعر Gattung. وما دام الشعر قادرًا على الاحتفاظ بعلاقة "بسيطة" بالطبيعة البريئة، على حد قول شيلر، فهو متحرر من قيود اللياقة النوعية، وما دام أيضًا يشتغل فى إطار الأساليب "الحديثة" "العاطفية" للتوسط التأملى فى الفجوة بين المثالى والواقعى، فإنه تقيده قوانين لا تقل "قداسة" رغم تولدها من "الفساد" الثقافى والصنعة.

فى النهاية يعلن شيلر وجود ثلاثة "أنواع من الشعر العاطفى": "الهجاء" و"الرثاء" و"الأنشودة الرعوية" Idyll، وهى تناظر ثلاث طرائق لإدراك العلاقة بين الواقع والمثال (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون ص ٤٧٢). ويمكن الجمع بين هذه الطرائق، وهى مجتمعة بجلاء فى نصين باللغة الإنجليزية: الفردوس المفقود والفصول *Seasons*. لا تظهر "الأنشودة الرعوية" إلا بالتدريج فى مخطط شيلر؛ فهى فى البداية نوع فرعى من "الرثاء"، إلا أنها تصير فى نهاية مقالته أسمى أنواع الشعر "العاطفى"، وهو النوع الذى يعيد فيه الشاعر الحديث اكتشاف البراءة "البسيطة" المفقودة وإنشاءها. ولا يقول شيلر الكثير نظريًا عن الشعر الغنائى، بالرغم من ممارسته له: يستشهد ويليك بخطاب أرسله شيلر عام ١٧٨٩ إلى كرستيان جوتفريت كورنر Christian Gottfried Korner يصف فيه الشعر الغنائى بأنه "أتفه [الأشكال الشعرية] وأعقمها" (الأعمال الكاملة، المجلد الخامس والعشرون). أما "مفهوم هذه

الأنشودة الشعرية" فهو "مفهوم صراع لا يتم حله كلية فى الفرد فحسب، بل وفى المجتمع أيضًا، وهو صراع التوحد الحر للرغبة مع القانون، صراع الطبيعة التى تنيرها أعلى مكانة أخلاقية، باختصار، ما هو إلا المثل الأعلى للجمال عند تطبيقه على الحياة الفعلية" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون). لدينا هنا، إذا استخدمنا مصطلحات شيلر الكانطية، انعكاس منظرٍ لـ"استخدامات التناقض"، التى تبين باريل وجيست انتشارها الواسع فى الكتابة الإنجليزية فى منتصف القرن الثامن عشر وأواخره .

كانت جهود جوته وشيلر لإعادة تأسيس نظرية التراتب النوعى باعتبارها استجابة مضادة للتطرفات البدائية والغنائية والتاريخية عند هيردر وجماعة العاصفة والقصف جهودًا أساسية لموضعيهما فى بؤرة الكلاسية الألمانية. لا نجد معالجات نقدية للنوع الأدبى فى الأدب الإنجليزى فى أواخر القرن الثامن عشر – حتى معالجات وردزويرث وكولردج – ذات مركزية وسلطة مماثلة، ولكن فى ممارسة الشعر الإنجليزى، كانت الضغوط النوعية الطاردة للمركز والجاذبة للمركز ضغوطًا شديدة. فمن جهة، كما قال دونالد ديفى Donald Davie، صار شعراء كثيرون يؤمنون بأنه "ليس هناك موضوعات خارج مجال الشعر" (الأوغسطيون المتأخرون *Late Augustans*). ويستشهد بقصيدة وليم فالكونر William Falconer "حطام السفينة" *Shipwreck* (١٧٦٢) وقصيدة إرازموس داروين Erasmus Darwin "غراميات النباتات" *The Loves of the Plants* (١٧٨٩) كمثالين وضعت المادة غير التقليدية الواردة بهما لياقة شعر القرن الثامن عشر تحت ضغط حاد. ووسع تأثير العلم – خاصة علم البصريات وعلم الأرصاد الجوية والكيمياء – على الشعر مجال لغة القرن الثامن عشر وصوره المجازية، كما تبين مارجورى هوب نكولسون Marjorie Hope Nicolson بنجاح كبير فى كتابها **نيوتن يطالب بحقه فى ربة الشعر** *Newton Demands the Muse*. وبداية من منتصف القرن، أدى الإعجاب الشديد بما هو جدير بالتصوير Picturesque إلى ما أطلق عليه مارتن برايس Martin Price "دمقرطة الموضوع" democratization of subject matter (قصر الحكمة *Palace of Wisdom*). وقال يوفدال برايس Uvedale

Price عام ١٧٩٤ إن مصطلح "الجدير بالتصوير" "يتم تطبيقه على كل شيء، وكل نوع من المناظر تم تمثيله أو يمكن تمثيله بنجاح فى فن التصوير دون استثناء" (مقالة فى الجدير بالتصوير بالمقارنة بالسامي والجميل *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful*، ١٧٩٤). وكان لمثل هذا المنظور الجمالى الذى تم نقله إلى الشعر آثار ضمنية هائلة على النوع الأدبى.

كانت هناك أهداف عديدة مناظرة لهذه الميول نحو تحلل النوع – تواصل تحقيقها، ولو كان ذلك من خلال التحقير الفكاهى burlesque أو المحاكاة التهكمية [المعارضة الأدبية] Parody، وذلك عن طريق التمسك بالأنواع التقليدية. فبالرغم من أنه تم تصوير كرستوفر سمارت Christopher Smart على أنه متصوف شاذ تتحرك كتابته خارج الأشكال المقبولة، فإنه كان أيضًا، كما يذكرنا كلود روسون Claude Rawson، "مترجمًا ومحاكيًا لهوراس، ومعجبًا بيوب... ومؤلفا لقصائد زراعية وقصائد ملحمية ساخرة mock-epic poems، وقصائد غنائية على غرار برايور Prior وجاى Gay وجراى وجولدسميث" (من الفوضى انبثق النظام *Order From Confusion Sprung*). وكان لدى شعراء الطبقة الوسطى والفلاحين أمثال ستيفن دَكْ Stephen Duck وماري كـولْيَر Mary Collier وآن ييرسلى Ann Yearsley أسبابهم الوجيهة للنظر إلى الأشكال النوعية التقليدية باعتبارها مصادر لإضفاء الشرعية الثقافية، أو القمع الثقافى أو كليهما[٤]. وفى الشعر الفرنسى، صار أندريه شنييه André Chénier رمزًا للتوقد العاطفى للخيال المثالى المناصر للثورة، إلا أنه فى شعره – الذى نشر معظمه بعد إعدامه فى ٢٥ يوليو ١٧٩٠، حيث تم إعدامه قبل يومين من سقوط روبسبيير Robespierre – يظهر ولاءً لحوحًا لأشكال الشعر الكلاسيكى: القصيدة الرعوية الحوارية eclogue والأنشودة الرعوية، والقصيدة الغنائية الطويلة والمراثى (انظر

---

(٤) Raymond Williams, The *Country* and the City (London, 1973) and Donna Landry "The resignation of Mary Collier"

من ٨٧ : ٩٥ ، ومن ١٢٧ : ١٤١ ، ومن ص ٩٠ : ١٢٠

ويليك، النقد الحديث، المجلد الأول). وفى قصيدته "الإبداع" *L'Invention* يشرح أسبابه للحفاظ على الاختلاف النوعى واللياقة:

لكن الإبداع لا يعنى، فى تهتك فظ،
جرح الحقيقة أو المعنى الحسن أو العقل،
فلا يعنى أن تجمّع دون تصميم ودون عقل
أعضاء غير متوافقة فى تمثال ضخم هائل

أملت الطبيعة عشرين نوعًا
يفصلها خيط دقيق وضعه الإغريق
لا يجرؤ نوع على غزو حدود الآخر،
هاربًا من حدوده المخصصة له(٥)

عندما ننظر للوراء من مقطوعة كهذه إلى تصريحات بوب فى **مقالة فى النقد** أن "الطبيعة وضعت حدودًا مناسبة لكل الأشياء" (١، ١، البيت رقم ٥٢) و"كيف أن اليونان العارفة سطرت قواعدها المفيدة" (١، ١، البيت رقم ٩٢)، نكوّن على الأقل صورة تقريبية للطريقة التى صمدت بها الاعتقادات الكلاسية الجديدة حول النوع أمام كل القوى التى تنادى بالاستغناء عنها أو طمسها.

لغة الشعر

أدت الضغوط التاريخية والاجتماعية المتغيرة التى عقّدت فهم النوع الشعرى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر إلى زعزعة المزاعم الكلاسية الجديدة حول لغة الشعر. فاتساع جمهور القراء، ونشاط الحياة التجارية داخليًا وخارجيًا، وتدفق منظورات علمية جديدة وخطاب عملى جديد على "الأدب"، وتدعيم الممارسة الدينية المنشقة وتطويرها ؛ كل هذه التغيرات وغيرها فى الثقافة الأوروبية الغربية أثرت تأثيرات متعددة فى النقاش النقدى لنوع

(٥) *Oeuvres complètes*, ed. Gerard Walter (Bruges, 1940) P 10 .

أو أنواع اللغة الملائمة للشعر. وتم إجراء هذا النقاش إلى حد كبير بالنسبة للازدهار الفائق للفلسفات الشكلية للغة وداخل هذه الفلسفات. وبداية من الجدل الكبير بين لوك Locke ولايبنتس Leibniz فى تسعينيات القرن السابع عشر والتأملات البعيدة الأثر لفيكو Vico فى كتابه **العلم الجديد** *Scienza Nuova* (١٧٢٥ – ١٧٤٤) ومرورًا بالمداخلات المهمة لكوندياك وروسو وهيردر فى منتصف القرن الثامن عشر وحتى التوسعات الجذرية لهورن توك Horne Tooke ودستيت دى تراسى Destutt de Tracy خلال فترة الثورة الفرنسية، جعلت فلسفة القرن الثامن عشر اللغة موضوعًا برز بروزًا أشد مما كان عليه سابقًا. ووجه هذا الانشغال الفلسفى تناول النقد الأكثر نفعية ومحدودية للغة الشعر توجيهًا مهمًّا.

عندما نشق طريقنا للوراء بداية من تمهيد Preface وردزويرث [للمواويل الغنائية] حتى منتصف القرن، وبالنظر إلى تعريف جونسون لمصطلح "اللغة" فى قاموسه (١٧٥٥)، وهو العمل الأول من نوعه الذى يقدم مدخلاً لـ "الكلمة المفهوم" concept-word الجذرية عنده، كما يوضح تيلوطسون[٦] ويقدم جونسون معنًى واسعًا على نحو وجيز "الأسلوب، اللغة، التعبير"، ويستشهد بكلام درايدن عن فرجيل: "يبدو فى كل جزء من لغته أو تعبيره نوع من النقاء النبيل والجرىء" (مقالات، الجزء الثانى). وفكرة درايدن عن "نقاء" اللغة ترتبط بإعادة التقييم المهمة التى قام بها دونالد ديفى للغة الشعر الإنجليزى فى القرن الثامن عشر، **نقاء اللغة فى الشعر الإنجليزى** *Purity of Diction in English Verse* (١٩٥٥). وفيما يتعلق بفهم جونسون لمصطلح "اللغة"، يمكننا أن نبدى ملاحظتين: أولاً، إنه يتبع درايدن، ويقرن "اللغة" بـ "التعبير"، مما يؤسس تباينًا مع المعتقدات الرومانسية أقل وضوحًا مما يتم زعمه فى العادة، إلا أنه من ناحية أخرى ينتقد درايدن فيما بعد (فى حياة الشعراء) على استخدام مصطلحات فنية وعامية متخصصة، الأمر الذى يفصح عن معيار عام جديد بالاعتماد، كما يؤكد ويمسات: "إنها قاعدة عامة فى الشعر أن تنغمس كل المصطلحات المستخدمة فى تعبيرات عامة؛ لأن الشعر يتحدث لغة عالمية" (حياة الشعراء، المجلد الأول، انظر تاريخ مختصر).

---

(٦) *Augustan Poetic Diction P. 46 .*

بالطبع يحالف ويمسك الصواب عندما يقول، مقتبسًا نظيره فى كتاب بيفون Buffon **أطروحة حول الأسلوب** *Discours sur le style* (١٧٥٣)، بأن "معيار الأسلوب الذى عرضه جونسون قريب من ميتافيزيقا العصر وعلمه". لكن المثل الأعلى للشعر الذى يتحدث "لغة عالمية" تمتاز بـ "تعبيرات عامة" – هذا المثل يواجه بالفعل مقاومة وتعقيدًا فى أهم تناول فلسفى للغة فى القرن الثامن عشر، وهو الباب الثالث من كتاب لوك **مقالة فى الفهم عند الإنسان** *Essay Concerning Human Understanding*. ينظر العديد من القراء الذين مازالوا محملين بتشويهات القرن التاسع عشر للوك Locke إليه فى المقام الأول، على أنه يستنكر "كل الاستخدامات المصطنعة والمجازية للكلمات التى ابتدعتها الخطابة" باعتبارها "لا [تهدف] إلا إلى الإيحاء بأفكار خاطئة، وتحريك العواطف، وبالتالى تضليل الحكم، وبناء عليه فهى غش بيِّن فى الواقع" (مقالة فى الفهم عند الإنسان، الباب الثالث). ولكن فلسفة اللغة عند لوك تؤسس فى الواقع المبادئ وتعرِّف المشاكل التى أصبحت تلعب دورًا مهمًّا فى التفكير النقدى فى أواخر القرن الثامن عشر حول لغة الشعر (٧). فهو يوطد ويطور المبدأ القائل بأن الكلمات علامات اعتباطية على الأفكار، وليست علامات طبيعية على الأشياء. وبينما يقوم الذهن بصنع علامات اعتباطية لأفكاره، ومن خلال عمليات التفاعل الاجتماعى، ينظمها فى لغة، تكتسب هذه العلامات بدورها وظيفة تكوينية بالنسبة للتفكير، وعندما يصل الأمر إلى "الأسماء العامة" المخصصة لتلك الأفكار الجمعية التى يطلق عليها لوك اسم "الأساليب المختلطة" mixed modes، يقول لوك "بالرغم... من أن الذهن هو الذى يقوم بالجمع، فإن الاسم هو الذى يربطها ببعضها بعضًا ربطًا قويًّا كما لو كان عقدة" (الباب الثالث). وإذا كانت "التعبيرات العامة" التى يصر عليها جونسون تعتمد على قوة الربط للعلامات اللفظية المنشأة بطريقة اعتباطية، ولا تعتمد على المقولات العقلانية المتعالية، فإن

(٧) انظر John Yolton's study *John Locke and the Way of Ideas* (Oxford, 1956); also Yolton's *Locke and the Compass of Human Understanding* (Cambridge, 1970). Hans Aarsleff, *The Study of Language in England 1780-1860* (1967) and *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (1982).

زعم الشعر، أو أية ممارسة لغوية أخرى، بأنه يتحدث "لغة عالمية" تم فضحه بالطبع فضحًا قاسيًا.

كانت نظرية لوك "عن الكلمات" نقطة الانطلاق لكل فلسفات اللغة فى أواخر القرن الثامن عشر، بما فيها الفلسفات المعارضة لفلسفته. وكما تبين من الأفكار التى لخصناها لتونا، كانت الآثار الضمنية لنظرية لوك فى لغة الشعر واسعة المدى ومزعزِعة بصورة أكبر مما تعد فى العادة. فمعظم التناولات لأثر لوك والتقليد التجريبى على الشعر لم تؤكد قضايا المؤسسة اللغوية والدلالة والإحالة، بل أكدت الانشغال الواجب بالتفاصيل الحسية والوصف العلمى. ومن المؤكد أن ما صار يعرف باسم "مذهب التخصص" doctrine of particularity وشعر الوصف الدقيق الذى قيمه وشجعه، فى مقابل مناصرة جونسون لـ "التعبيرات العامة"، له أساس فى جانب من جوانب التجريبية. ونجد هذا المذهب فى ثناء جوزيف وارتون على قصيدة **الفصول** لطومسون Thomson و"تعدادها الدقيق والمفصل للظروف التى تم انتقاؤها بقريحة" (مقالة فى عبقرية بوب وكتاباته، ١٧٨٢)، وفى تحريض كيمز Kames للشاعر على أن "يتجنب المصطلحات المجردة والعامة بقدر الإمكان" (عناصر النقد، ١٧٦٢، الجزء الأول)، ونجده فى إصرار هيو بلير على أن "الوصف أعظم اختبار لخيال الشاعر"؛ ذلك لأنه "يجعلنا نتخيل أننا نرى [الموصوف] أمام أعيننا" (محاضرات حول البلاغة والآداب الرفيعة، ١٧٨٣، الجزء الثانى)، وإذا استشهدنا بمثال معاصر من النقد الإيطالى، نجده فى احتفاء سيزارى بكاريا Cesare Beccaria بالتفاصيل المجسدة والإحساس الناصع فى كتابه **بحث فى الأعماق فى طبيعة الأسلوب** *Ricerche intorno alla natura dello stile* (١٧٧٠). ويرتبط هذا التأكيد النقدى على التفاصيل الوصفية الدقيقة descriptive particularity بوجه عام بما يقصده و. ج. بيت W. J. Bate عندما يقول إنه بحلول منتصف القرن "تم بحث قضايا اللغة والاستعارة وبنية الجملة وإيقاع النثر بحثًا مسهبًا للغاية مع الإشارة المتواصلة إلى التوضيحات المجسدة" (من الكلاسيكى إلى الرومانسى *From Classic to Romantic*، ويستشهد بيت بعمل يشوع ستيل Joshua Steele الابتكارى عن وزن الشعر).

لكى نفهم الأهمية العملية لـ"مذهب التخصص" للغة الشعر فى القرن الثامن عشر، ينبغى علينا أن نرى اشتغاله بالنسبة لمبادئ اللياقة النوعية والإشارية الضمنية لكل ما ورد فى الشعر الكلاسى والتنظيم العلمى التى عبر عنها تيلوطسون وجوزفين مايلز Josephine Miles وجون أرثوس John Arthos وآخرون ممن علمونا ألا نصرف النظر عن النعت مثل "القبيلة المتزعنفة" finny tribe باعتبارها حشوًا أجوف. وبحلول منتصف القرن، كانت تلك المبادئ الأسلوبية فى طور التغيير من قبل تيارات فكرية وتغيرات ثقافية جديدة، أو مستخدمة بشكل جديد. ويركز قدر من تحليل نكولسون Nicolson الأكثر استثارة فى كتابه **نيوتن يطالب بحقه فى ربة الشعر** على أمثلة من منتصف القرن عند أكنسايد وطومسون ويونج وياجو Jago نجد فيها التسويغ النقدى لاستخدام الشعر للعلم التجريبى الجديد مدرجا فى الشعر نفسه كما ينعكس على المفردات والصياغة. ولكن إذا كان الجانب العلمى الرصدى من الفلسفة التجريبية جعل النقد يضفى قيمة على التفاصيل والدقة الوصفية، فإن جانبها الذاتى الذهنى قاد إلى اتجاهات أخرى. هناك فقرة شهيرة فى كتاب **أكنسايد مباهج الخيال** (١٧٤٣) تتداخل فيها المعرفة حسب رأى لوك والشعرية تبعًا لأديسون فى الاحتفاء بقدرة الشاعر على "أن يرى فى الأشياء الميتة/ شبه لاتعبيرى بنفسه،/ وبالفكر والعاطفة" (٣، ٢، الأبيات ٢٨٤ – ٢٨٦). وكما بين برايس (قصر الحكمة)، يضع أكنسايد هامشا لهذه المقطوعة يقول فيه إنها تصف "أساس كل حليات لغة الشعر تقريبا". وبالرغم من أن كلمتى "لاتعبيرى" و"حليات" ليستا كلمتين وردزويرثيتين، فإن أكنسايد ينظر للأمام هنا إلى الأفكار اللاحقة حول اللغة والمناظر الطبيعية والذاتية التى ستربط تمهيد وردزويرث للوراء بمبادئ لوك. فلقد منح لوك الذهن دورًا نشطًا فى بناء التجربة، ويوجد الدليل المتكرر على ذلك الدور فى اللغة نفسها.

استجاب نقد القرن الثامن عشر لـ "طريقة الأفكار" عند لوك وللتطورات اللاحقة فى الفلسفة التجريبية بأن شغل بتمثيل التجربة الذهنية كتابة – على سبيل المثال، بقدرة اللغة فى الشعر على تسجيل "تداعى الأفكار". يتناول لوك نفسه تداعى الأفكار بتشكك كبير ويشير إليه بأنه "نوع [لاعقلانى] من الجنون" (مقالة فى الفهم عند الإنسان). ولكن من خلال فلسفة هيوم وهارتلى Hartley فى إنجلترا وفلسفة كونديلاك فى فرنسا أصبح ما نطلق عليه اليوم المذهب

الارتباطى associationism قوة لافتة للنظر فى النقاش النقدى للغة الشعر. واستجاب جوزيف بريستلى Joseph Priestley وإرازموس داروين لأفكار هارتلى، كما استجاب لها بنجاح نقدى أكبر ألكسندر جيرارد Alexander Gerard وأرشيبولد أليسون Archibald Alison وأبراهام تكر، Abraham Tucker. وذهب تكر إلى أنه "لا شيء جميل فى حد ذاته"، وأن الجمال يتوقف على العادات والنشاط الارتباطى للأذهان الفردية (تتبع نور الطبيعة *Light of Nature Pursued*، ١٧٦٨ – ١٧٧٨). ومن الآثار الضمنية لهذا الموقف على الشعر الاهتمام الجديد باللغة متداخلة الحواس، وذلك بالتمثيل اللفظى لنوع من التجارب الحسية بلغة تجربة حسية أخرى. ويرجع الاهتمام الفلسفى والعلمى بتداخل الحواس Synaesthesia إلى نيوتن ولوك مباشرة. ولكن خلال القرن الثامن عشر أصبح يقيِّم جماليًا على أنه إمكانية خاصة بلغة الشعر وعلاقته بالشعور. فيقول أليسون فى كتابه **مقال عن الذوق** *Essay on Taste* (١٧٩٠) إن "الرقيق أو القوى، الوديع أو الجرىء، المبتهج أو المكتئب" "مصطلحات يتم تطبيقها فى كل اللغات على الألوان.. وتظهر ارتباطها بصفات معينة للذهن". واكتشف النقد التجريبى، فى الأرضية المشتركة المزعومة للعواطف البشرية، دربه الخاص عبر التفاصيل الدقيقة الحسية مرورًا للوراء حتى فكرة جونسون عن "اللغة العالمية".

إلا أن هناك تطورات معارضة نشأت داخل خط التفكير النقدى الذى نجم عن التجريبية عند لوك، ويميز كوندياك فى كتابه **فن الكتابة** *De L'Art d'écrire* (١٧٧٥) تمييزًا دقيقًا بين "تداعى الأفكار" الذى يراه مجالاً خاصًا لكلام الشعر عن العاطفة، و"ارتباط الأفكار" الذى يفهمه بأنه مميز للنثر والخطاب العقلانى. ويتم التعبير عن تداعى الأفكار فى الشعر، وفقًا لكوندياك، من خلال ملامح مميزة لكل لغة وثقافة قومية، ولا يتجاوز الفروق اللغوية كما يزعم أليسون. ويضرب تعبير كوندياك عما صار يعرف باسم مبدأ النسبية اللغوية بجذوره فى حجة لوك أن الكلمات علامات على الأفكار على نحو "اعتباطى" و"ليس من خلال أى ارتباط طبيعى.. لأنه فى هذه الحالة لن تكون هناك إلا لغة واحدة عند كل البشر" (مقالة فى الفهم عند الإنسان). فى الواقع، يعد هذا المبدأ الذى يقرن بوجه عام بالتأكيد على الطابع

اللغوى المحلى الذى يُعتقد أنه يميز الشعر والنقد الرومانسى تطويرًا للفكر التجريبى فى القرن الثامن عشر، بالرغم من أنه يتم تدعيمه عند هيردر وغيره من الكتاب فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر تدعيمًا قويًا من خلال التصورات الصوفية للأصول الثقافية البدائية.

كان تأثير النظرية التجريبية على الأفكار النقدية حول لغة الشعر لأواخر القرن الثامن عشر تأثيرًا خصبًا ومركبًا، وفى العادة يتناقص، مع محاولة لإضفاء الطابع العالمى على اللغة ذات الطبيعة العامة التى نادى بها جونسون والعقلانيون الكلاسيون الجدد. تدبر هنا ذلك الملمح البارز، وبالتالى محل النزاع، من ملامح أسلوب الشعر فى منتصف القرن، ألا وهو التشخيص. ولتقييم التشخيص تاريخ متواصل قوى فى نقد القرن الثامن عشر، بداية من زعم أديسون أنه "يخلق عوالم جديدة خاصة به ويظهر لنا أشخاصًا لا يمكن العثور عليهم فى الوجود" ، "وبه شىء يشبه الخلق" (مجلة itolic، العددان ٤١٩، ٤٢١)، مرورًا بتأكيد جوزيف وارتون أن "التشخيص، بسمو وليباقة، يمكن أن يعد بحق أعظم جهود القدرة الإبداعية للخيال المتقد المتدفق بالحياة" (مجلة المغامر *Adventurer*، العدد ٥٧)، إلى إدراك أنّا ليتيشيا باربولد Anna Laetitia Barbauld أن الشعر من خلال التشخيص " تعمره كائنات من خلقه الخاص"[(٨)]. ينظر إيرامز إلى التشخيص باعتباره أهم علامة على الإيمان النامى بالخيال الإبداعى خلال القرن الثامن عشر، ويفسر نقد وردزويرث وكولردج لبعض طرائق التشخيص بأنه دليل على أهميته الكبيرة لاهتماماتهما (المرآة والمصباح). ومنذ عهد قريب، فحص كليفورد سيسكن Clifford Siskin التشخيص باعتباره "ملمحًا نموذجيًّا" من ملامح شعر القرن الثامن عشر، و"التحول [الرومانسى] عن التشخيص" باعتباره مفتاحًا لفهم تحول كبير فى "اشتغال [الأدبى] للقوة الاجتماعية"[(٩)]. إن علاقات الخاص بالعام والجزء

---

(٨) Chester Chapin, *Personification in Eighteenth-Century English Poetry* (New York, 1955).

(٩) *Historicity of the Romantic Discourse.*

بالكل محل خطر فى كل أشكال التشخيص. يتفادى وردزويرث بطريقة جدلية "تشخيص الأفكار المجردة" فى الحكايات الغنائية الشعبية؛ لأن ذلك صار بالنسبة له "تقنية آلية من تقنيات الأسلوب"، أى طريقة زائفة ومبتذلة لمحاولة تحقيق ما يطلق عليه ويمسمات "العام المجسد" The Concrete Universal (الأعمال النثرية، المجلد الأول، تاريخ مختصر) بلغة شعرية. ولكن كما أظهر ديفى وكما أدرك كتاب القرن الثامن عشر أنفسهم، يمكن للتشخيص أن يولد أشكالا مدهشة من أشكال الحياة الاستعارية للقراء المتنبهين لإمكاناته الأسلوبية المميزة – أى تحول القوة المجازية من الاسم إلى الفعل على سبيل المثال فى قصيدة "لندن" لجونسون:

إلى أن يقفز الفقر الذى يجىء اليوم مخادعًا بطيئًا
ليمسك بك مثل عدو نصب له الفقر كمينًا

ومحل الخلاف هنا القوة التجزيئية للبلاغة المجازية التى تشتغل داخل شعرية "التعبيرات العامة" والأهداف التعميمية.

علينا أن نتدبر هنا ما آل إليه مذهب الجزئية والوصف التفصيلى فى نظريات السامى الأدبى. فبخلاف إضفاء القيمة على التفاصيل الوصفية الدقيقة الواضح فى نقد جوزيف وارتون وكيمز Kames وبلير، يزعم إدموند بيرك Edmund Burke أن "الغموض" Obscurity أعظم مصدر للقوة فى الشعر وأميزها: "إن أكثر وصف لفظى حيوية ونشاطًا يمكننى أن أقدمه – يثير فكرة غامضة وغير كاملة عن... الأشياء، ولكن عندئذ سيكون فى مقدورى أن أثير عاطفة أقوى من خلال الوصف مما يمكننى أن أفعله من خلال أحسن لوحة" (**بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل** *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*، ١٧٥٧، تحقيق بولتون). يرى بيرك أن جون ملتون أفضل مثال للشاعر الذى تشتعل لغته من خلال الغموض السامى، ويتبعه فى ذلك توماس وارتون الذى يقول عن فقرة فى ليسيداس *Lycidas* إن الشاعر

"بتعبيرات غامضة ومبهجة يترك ما يكمله أو يفسره خيال القارئ"(١٠)، كما يتبعه، لأسباب مختلفة نوعًا، لسينج الذى يمتدح الخيال اللابصرى لملتون ويرجعه لعمائه (لاوكوون، الملحق الثانى). يتناقض تحليل بيرك للغة الشعر، من منظور ما، تناقضًا بيّنًا مع مبدأ لوك القائل بأن الكلمات لا تكون ذات معنى إلا باعتبارها علامات على الأفكار. يتبع بيرك نقد بيركلى Berkeley للوك فى كتابه **أطروحة خاصة بمبادئ المعرفة البشرية** *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*، ويذهب إلى أنه فى الشعر تؤثر الكلمات فينا لكونها "مجرد أصوات، إلا أنها أصوات، نظرًا لكونها تستخدم فى مناسبات معينة.... تولد فى الذهن، فى أى وقت يتم ذكرها فيما بعد، آثارًا مماثلة لآثار تلك المناسبات.... فالصوت بدون أية فكرة ملحقة به يواصل عمله بالطريقة نفسها التى كان يعمل بها من قبل" (بحث فلسفى). يرى بيرك أن التفاصيل المحددة Particularity مسألة "مناسبة" بلاغية، وليست مسألة دقة تمثيلية. يمكن أن يساعدنا فهم ذلك على إدراك أن تأكيد بيرك على استجابة القارئ النشطة لـ "غموض" اللغة السامية، إذا نظرنا إليه من منظور آخر، يدين فى الواقع بالكثير للشق الذاتى من النظرية التجريبية.

أبصر بليك هذه الارتباطات واحتج عليها فى هجومه على "الغموض" فى "الحواشى" التى كتبها تعليقًا على كتاب الرسام الشهير السير يشوع رينولدز Sir Joshua Reynolds **أطروحات** *Discourses* (١٧٩٨ – ١٨٠٨): "تقوم أطروحة بيرك عن السامى والجميل على آراء نيوتن ولوك" (الأعمال الشعرية والنثرية). أدرك بليك – فى اقتناعه بأن "كل سمو يقوم على التمييز الدقيق" وأن "الغموض ليس مصدرًا للسامى أو لأى شىء آخر" (الأعمال الشعرية والنثرية) – أن التقييم الجمالى لنقص التحديد indefiniteness عند بيرك يرجعنا إلى لوك. ولكنه لم يدرك، أو لم يستطع أن يدرك، أن هذا الجانب من تأثير لوك ينبع من نظرة لوك إلى الذهن باعتباره نشطًا وتكوينيًا، وليس آليًا لآلية سلبية.

يتجلى التأثير المتباعد، والمتناقض أحيانًا، لنظرية لوك على الأفكار النقدية الخاصة بلغة الشعر تجليًا لافتًا عند ديدرو Diderot الذى طور، مثل كونديلاك، نظرية فى اللغة

(١٠) Price, *To the Palace of Wisdom.*

باعتبارها نظامًا للعلامات تطور من الحسى والطبيعى مجسدًا إلى الاعتباطى والعرضى. فمن جهة يرى ديدرو أن الشاعر يعيد اللغة المتحضرة إلى حالتها "الطبيعية" المتمثلة فى الفورية الحسية المتجزئة. يقول ديدرو فى نقطة محيرة من كتابه **خطاب عن الصم والبكم** *Lettre sur les Sourds et muets* (١٧٥١) بأن الشعر لا يقدم لنا "مجرد سلسلة من العبارات القوية التى تعبر عن الفكرة بقوة وامتياز، بل يقدم لنا نسيجًا من الرموز الهيروغليفية غير المفهومة يتكدس أحدها فوق الآخر الذى يصوره، وبهذا المعنى يمكننى أن أقول إن كل الشعر تصويرى" (الأعمال الكاملة، المجلد الأول)[١١]. يمكن أن تدين هذه النظرة للغة باعتبارها رموزًا هيروغليفية بشىء للاهتمام الأوسع فى القرن الثامن عشر بالرموز الهيروغليفية ، وخاصة لوصف وليم واربيرتون William Warburton المبتكر أن الرموز الهيروغليفية المصرية القديمة – كانت فى الأصل علامات طبيعية – صارت تستخدم كعلامات اعتباطية. ومع ذلك كان هدف ديدرو المباشر يتمثل فى الإعلاء من شأن الصوت والوزن والصفات المادية الأخرى للغة الشعر. ونجد صدًى لاحقًا لأفكاره عن مثل هذه الأمور فى القرن الثامن عشر فى نقد أنطوان دى ريفارول Antoine de Rivarol المضاد للثورة، الذى ورد أنه قال عام ١٧٩٥: "ما الشاعر إلا متوحش بارع ومفعم بالحياة... لا ينطق كل من المتوحش والشاعر... إلا برموز هيروغليفية"[١٢]. ومن الجدير بالذكر أن ريفارول نشر عام ١٧٨٤ مقالة حصلت على جائزة بعنوان **أطروحة حول عالمية اللغة الفرنسية** *Discours sur l'universalité de la langue française* احتفى فيها بوضوح اللغة الفرنسية بالمقارنة باللغة الإنجليزية. وبالرغم من أن ديدرو كان ذا توجهات سياسة مختلفة تمامًا، فإنه قال أيضًا بأن التركيب النحوى Syntax النثرى الفرنسى يتوافق بصورة أكثر من اللغات الأخرى

---

(١١) أهم نص لفهم القرن الثامن عشر للرموز الهيروغليفية القديمة بالنسبة لفلسفة اللغة كتاب وليم واربيرتون William Warburton **التفويض الإلهى لموسى** *The Divine Legation of Moses* (١٧٣٧ – ١٧٣٨)، انظر Maurice Pope, *The Story of the Archaeological Decipherment* (New York, 1975).

(١٢) Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, II.

مع النظام "الطبيعى" للفكر. ولكنه عندما وصل إلى الشعر، تبع بيرك فى احتفائــه العــاطفى بالغموض: "أى وضوح من أى نوع يفسد الإلهام. الشعراء يتحـدثون دومًــا عــن الأبديــة واللانهائية والشساعة والزمان والمكان والقداسة... كن معتمًا!" (الأعمــال الكاملــة، المجلــد التاسع). تتنافس المواقف العقلانية والحسية والذهنية إزاء لغة الشعر على الغلبــة فــى نقــد ديدرو، كما تتنافس فى القدر الأكبر من النقد الذى يشغل الباب الثالث من مقالة لوك كنقطــة انطلاق نظرية.

إن الظلال فطرية النزعة Primitivist inflections لما قالــه كونــدياك وديــدرو وريفارول عن المنطوق الشعرى ظلال مميزة للتفكير النقدى فى هذه الفترة، وينبغى علينا أن ننظر إليها فى إطار السياق الفلسفى الأوسع؛ ففلسفات اللغة فى القرن الثامن عشر تقدم نفسها على الدوام مركزة على السلالة، أى أنها تفسيرات لأصل اللغة البشرية وتطورها، وتفــاوت هذه التفسيرات؛ فهى إما تخمينية واعية بذاتها أو حرفية ساذجة تفاوتًا كبيرًا. فلوك وكوندياك وديدرو وروسو نفسه يشعروننا بأنهم يختلقون خرافات فلسفية عنــدما يفترضــون أن البــشر تلفظوا لأول مرة بـــ "صيحات طبيعية" تنم عن الرغبة أو الخوف ثم طوروا بالتدريج استخدام العلامات المصطنعة. ومن ناحية أخرى، يبدو أن توماس بلاكول Thomas Blackwell فى كتابه **بحث فى حياة هوميروس وكتاباته** *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (١٧٣٥) قبل – كحقيقة تاريخية – الرؤية المتمثلة فى أن أصل اللغة يكمــن فــى "بعض الأصوات العرضية الفجة التى أصدرتها تلك الجماعة من البشر العاريــة المنــدفعين مذعورين بالصدفة"، وأنهم "فى البداية أصدروا هذه الأصوات بنبرة أعلى بكثير ممــا ننطــق كلماتنا اليوم، وربما يرجع ذلك إلى أنهم وقعوا عليها فى نوبة عاطفة أو خوف أو دهــشة أو ألم". كان لكتاب بلاكول تأثير كبير ومضمون يؤكد أن اللغة كانت فى الأصل "مليئة بالمجاز، مجاز من أجرأ وأجسر وأطبع نوع". إن النزعــة الفطريــة Primitivism عنــد بلاكــول مشروطة: فمثل هذا المجاز فى الحالة "المكسورة، غير المعتدلة، الصاخبة" للكــلام الفطــرى ليس فى حد ذاته "قوة وتعبيرًا" على حد قولــه، بل هى "عيب حقيقى". ولكن عنــدما يــصير "المجتمع البسيط"، "متقدمًا نوعًا ما... سيلى الإعجاب والدهشة"، الأمر الذى يسمح للغة بــأن

تصير "شعرية" بصورة أكثر كمالاً. ثم ينتقل بلاكول إلى أن يعقد تباينًا بين القوة العاطفية للغة فى الأطوار الأولى من تطورها، وذلك "التهذيب" Polishing الذى "يقلل اللغة، فهو يجعل العديد من الكلمات مهجورة... ولا يتيح [للشاعر] إلا مجموعة وحيدة من العبارات، ويحرمه من العديد من العبارات الدالة والتعبيرات الجميلة القوية". ونصل إلى الفترة ١٧٤٠ – ١٨٠٠ محملين بالعديد من المصطلحات المخصصة للموقف الذى سيبلغ ذروته تاريخيًا فى مقدمة لديوان حكايات شعبية غنائية وفى جدل وردزويرث/ كولردج حول لغة الشعر الناجم عن ذلك.

تتصل حالة فيكو – الذى ظهر كتابه **مبادئ العلم الجديد** فى طبعته الثالثة عام ١٧٤٤ – اتصالاً جدليًا بخط التفكير النقدى الذى نعرضه هنا. صحيح أن فيكو يظهر بكثافة فى نقاش إيرامز لـ "اللغة الفطرية والشعر الفطرى". اهتم فيكو بالأساطير التوراتية اهتمامًا أكبر من اهتمام بلاكول، ويزعم أنه بعد الطوفان عمرت الأرض سلالة من العمالقة لم يكن إدراكهم للواقع "عقلانيًا ومجردًا مثل إدراك المتعلمين اليوم، بل كانوا يشعرون ويتخيلون.. وكان أولئك البشر الأوائل... تجسيدًا للحس الحاد والخيال القوى". وعندهم "كانت الميتافيزيقا شعرهم"، وانبعثت "حكمة الشعر" من مثل هذا الفكر الحسى والخيالى واللامنطقى انبعاثًا مباشرًا (الترجمة الإنجليزية التى قام بها برجن وفيش Bergin and Fisch، الأعمال الكاملة). و"هكذا صار علمنا تاريخًا للأفكار والعادات وأفعال البشرية فى آنٍ"، كما يقول فيكو، وتشكل "الحكمة الشعرية" أساسه (الأعمال الكاملة). من المفهوم أن مشروع فيكو مثير وتقدمى فى اقتناعه بأن عمليات الفكر الأولية خيالية ولفظية فى الوقت نفسه، وبأن مفتاح فهم تاريخ الحضارات يكمن فى دراسة أشكال اللغة. صحيح أن العديد من أفكار فيكو – كما يذهب هانز آرسليف Hans Aarsleff – أقل أصالة مما يزعم أنصاره المحدثون؛ فجزء كبير من حجته التأملية تم الإيحاء به بالفعل عند بيكون ولايبنتس Leibinz ولوك. وكان ويليك قد أثبت أن أفكار فيكو حول دور المجاز فى اللغة والشعر الفطرى هى فى الأساس الأفكار نفسها الموجودة عن بلاكول وواربرتون وبلير وغيرهم من الكُتَّاب، فى منتصف القرن، كما أثبت

عدم وجود دليل ظاهر على تأثير فيكو فى الفلسفة والنقد حتى القرن التاسع عشر (١٣). ومع ذلك يظل تطوير فيكو للأفكار فطرية النزعة الراسخة على نطاق واسع وتحويلها إلى تاريخ وعلم تأمليين للثقافة البشرية إسهامًا قويًا متفردًا فى فكر القرن الثامن عشر حول الخطاب الشعرى.

فى إنجلترا، كما ذكرنا سابقًا، كان كتاب لووث **فى الشعر العبرى المقدس** *De Sacra poesi Hebraeorum* – (نشر باللاتينية عام ١٧٥٣) وبالإنجليزية بعنوان **محاضرات عن الشعر المقدس للعبريين** *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* عام ١٧٨٧ – أكثر إفصاح عن النزعة الفطرية العاطفية تأثيرًا. وبالرغم من أن قدرًا كبيرًا من حجة لووث كان بلاكول قد سبقه إليه، فإنه كان أول من "يقوم بتقسيم قاطع بين العقلانى والعاطفى فى اللغة" على حد قول ستيفن لاند Stephen Land (علامات على القضايا *Signs to Propositions*). عندما يقول لووث بالسمو العاطفى للشعر العبرى فى التوراة، يقرن فكرة القوة العاطفية القديمة فى اللغة بالحجة المقدسة التى لم يكن فى مقدور هوميروس وبندار أن يضاهياها. وتمييزه بين النثر باعتباره لغة العقل والشعر باعتباره لغة العاطفة يتقاسم الكثير مع كونديلك وديدرو، ويتطلع بالطبع إلى الجدل الذى سيدور حول هذه القضية بين وردزويرث وكولدرج. وكانت أفكار لووث ذات تأثير كبير على النقاد والمنظرين الإسكتلنديين أمثال فرجيسون Ferguson وبلير ودف Duff ومونبودو Monboddo وعلى التطوير المتوسع للنزعة الفطرية الغنائية فى كتاب براون **أطروحة حول صعود الشعر والموسيقى ووحدتهما وقوتهما** (١٧٦٣) حيث يبرز بوجه خاص تداخل الأفكار فطرية النزعة حول لغة الشعر والتراتب النوعى.

---

(١٣) انظر Wellek, "The Supposed Influence of Vico on England and Scotland in the Eighteenth Century", *Giambattista Vico: an International Symposium*, ed. Giorgio Tagliacozzo and Hayden V. White (Baltimore, 1969), and the various references to Vico in Aarsleff's *From Locke to Saussure*, and also Stuart Hampshire, "Vico and Language", *The New York Review of Books* (13 February 1969) and Aarsleff, "Vico and Berlin", *The London Review of Books* (5 – 18 November 1981).

فى إطار المجال الأوسع للنظرية الفطرية، من المؤكد أن التنويعة التوراتية واللاهوتية المتمثلة بصورة بارزة للغاية عند لووث تجد مكانًا لها فى الجدل الدينى فى القرن الثامن عشر. وتعد مجادلات مثل الجدل الذى دار حول "موهبة الألسن" gift of tongues عام ١٧٦٣ (انظر منك Monk، السامى *The Sublime*) محدودة الأهمية بالنسبة لتاريخ النقد، إلا أنها تتصل فيما بعد اتصالا دالا بالممارسة الأسلوبية للشعراء أمثال سمارت وبليك الذين كانوا يكتبون انطلاقًا من يقين بأن لغتهم ذات علاقة عاطفية خاصة بكلمة الله. فقصيدة سمارت نشيد إلى داود *A Song to David* (١٧٦٣) تجسد احتفاءها بشاعر المزامير بطرائق تتسق اتساقًا كاملاً مع حجج لووث وواربيرتون وهيرد إن لم تكن متأثرة بها تأثرًا مباشرًا، وتجمع قصيدته هتاف للحمل *Jubilate Agno* (التى كتبت ما بين ١٧٥٩ و ١٧٦٦) بين البنية الترنيمية الاستجابية Antiphonal Structure للشعر العبرى وما يصفه روسون Rowson بأنه بساطة حرفية فى اللغة والصور فى محاولة، ألمعية على نحو غير مألوف وواعية، لبعث الحياة من جديد فى لغة الشعر الكشفية(١٤) Visionary.

فى ألمانيا، كان هيردر أكثر من كتبوا عن لغة الشعر تأثيرًا؛ فلقد كتب كتابه الفائز بجائزة **مقالة عن أصل اللغة** عام ١٧٧٠ استجابة لموضوع طرحته أكاديمية برلين. واستقصى آرسليف السياق الفكرى لمقالة هيردر استقصاءً ثريًّا مفصلاً؛ حيث يؤكد آرسليف أهمية كتاب كوندياك **مقالة حول أصل المعارف البشرية** *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (١٧٤٦) لا بالنسبة لهيردر فحسب، بل بالنسبة للجدل المطول فى أكاديمية برلين حول قضية أصل اللغة. ونحن نعرف أن هيردر تأثر أيضًا ببلاكول ولووث، ويعترف هيردر نفسه بأثر محاضرات لووث عليه فى كتابه **عن روح الشعر العبرى** *Von Geist der Ebräischen Poesie* (١٧٨٢). كان المتصوف المتدين يوهان جورج هامان Johann Georg Hamann معلمًا مباشرًا لهيردر فى شبابه فى بعض النواحى، وكان هامان قد نشر كتابه **مجاهدات فقيه لغوى** *Kreuzzüge des Philologen* عام ١٧٦٢، وتشمل تصريحات هامان البليغة سلسلة من القواعد اللغوية التى تبدو مألوفة بشكل

(١٥) Rawson, *Order From Confusion Sprung*.

لافت لكل من قرأ كولردج والمناصرين الآخرين للفكر الرومانسى Romantic Logos: العالم الطبيعى نفسه لغة الله، وهو نوع من النص المقدس، والشعر محاكاة قل أو كثر إلهامها لهذه اللغة ويعبر عن ذاته من خلال الصور ("كل معارفنا حسية، تصويرية"، (الأعمال الكاملة، المجلد الأول)، والشعر مماثل للغة والدين والأسطورة البشرية. ومن الوجهة الثقافية، يبجل هامان العبريين القدماء على وجه الخصوص والشرق بوجه عام باعتبارهم مستودعات – بالإضافة إلى هوميروس وشكسبير – لامتزاج الشعر باللغة نفسها وبالإلهام الدينى.

يتمثل ما أخذه هيردر على وجه الخصوص عن هامان وطوره عبر اتجاهات متميزة فى الفكرة التى مؤداها أن لغة الشعر تعيد تمثيل الخلق الإلهى للعالم الذى يتم فهمه على أنه الكلمة Logos، على أنه فعل قولى تعبيرى. أما ما يخرج فيه على هامان خروجًا حادًا للغاية فيتمثل فى موقفه إزاء بقاء الحيوية الإبداعية الأصيلة المفترضة للغة فى اللغات القومية الحديثة، وخاصة فى الشعر الشعبى. وكان هامان قد أشار إلى لووث، كما يلاحظ ويليك، ولكنه لم يشر إلى بيرسى أو أوسيان (النقد الحديث). ولكن بالنسبة لهيردر، كان إحياء الشعر الشعبى البريطانى القديم على يد بيرسى وماكفرسون يمثل له تجسيدًا للموقف الفلسفى الذى ذهب إليه فى مقالة عن أصل اللغات، كما أن القدرة البشرية الكامنة على الفكر التأملى جعلت إبداع اللغة لا ضرورة اجتماعية فحسب، بل وضرورة ميتافيزيقية أيضًا. وطور هيردر فى كتاباته المتأخرة رؤيته لتوحد اللغة البدائية بالشعر وفقًا ليقينه بأن التاريخ اللاحق لأية لغة – كما ينعكس فى الشعر المكتوب بهذه اللغة أوضح انعكاس – يكشف الهوية الروحية العميقة – أى الروح الشعبية Volksgeist – لثقافة قومية معينة. إن العديد من بؤر الاهتمام المميزة لفقه اللغة التاريخى فى القرن التاسع عشر تجد لها بالفعل انعكاسا عند هيردر. وبالرغم من أن مفهوم النسبية التاريخية فى دراسة اللغة تأسس بالفعل على يد كوندياك، كما يبين آرسليف، فإن التطويع العضوى والروحانى لذلك المفهوم عند هيردر لعب مثل هذا الدور المؤثر فى القرن التالى.

فى نظرية لغة الشعر كما هو الحال فى العديد من الظواهر الثقافية الأخرى التى كانت فى أواخر القرن الثامن عشر، تركت التطويرات البريطانية بصمتها على الكتابة فى باقى دول

أوروبا، ثم عادت هذه التطويرات مرة أخرى إلى بريطانيا حاملة معها تطويرات ميتافيزيقية جديدة. فبعض الأفكار الأساسية عن اللغة فى مقدمة وردزويرث – فكرة الشعر باعتباره قائمًا على "اللغة الفعلية للبشر" الذين يعيشون فى جو "الحياة المتواضعة أو الريفية" وبالتالى باعتباره حرًا فى تعبيره عن "التدفق التلقائى للشعور القوى" (وردزويرث، الأعمال النثرية، المجلد الأول) – كان هيردر وسولتزر Sulzer قد سبقاه إليها، حيث أكد سولتزر على أن "أفكار [الشاعر] ومشاعره تتدفق بشكل لا يقاوم فى الكلام" (نظرية عامة *Allgemeine Theorie*، المجلد الأول). كما أن وردزويرث لم يكن وحيدًا فى جهده لأن يستمد جدول أعمال جديدًا للغة الشعرية من الاتجاهات الفطرية والعاطفية المميزة للجانب الأكبر من النظرية النقدية فى منتصف القرن الثامن عشر وأواخره. ظهرت مجموعة من المقالات فى مجلة **منثلى مجازين** *Monthly Magazine* عام ١٧٩٦ موقعة باسم "المستعلم" وكتبها وليم إنفيلد William Enfield، وتستشهد هذه المقالات بكتاب هيو بلير **محاضرات عن البلاغة والآداب الرفيعة** والعديد من المنظرين الفرنسيين (وليس الألمان) فى الزعم بأن أصل الشعر يتمثل فى "الحالة البسيطة للطبيعة" عندما كانت اللغة "جريئة وتصويرية" على نحو متأصل وكانت فى العادة "تنساب فى نغم جامح لا يقيده قيد". ويعارض إنفيلد لووث وهيردر واستبق وردزويرث فى إصراره على أن "التعبير الطبيعى والملائم عن أى تصور أو شعور من خلال الوزن أو القافية لهو تعبيره الطبيعى والملائم نثرًا". وهو يستهجن التفضيل "الحديث" لـ "الزخارف المبهرجة الزائفة للفن على البساطة الأصيلة للطبيعة"، ثم ينتقل ليستبدل بالتمييز التقليدى بين الشعر والنثر تمييزًا بين "لغة الخيال والعاطفة والإحساس" من جهة و"لغة العقل" من ناحية أخرى[١٥].

ترتبط الميول الفطرية العديدة إزاء لغة الشعر ارتباطًا مركبًا بصعود القومية الأدبية والإمبريالية فى القرن الثامن عشر، فالحماس للتلقائية العاطفية المزعومة والقوة التصويرية للغة فى حالتها البعيدة زمنيًا والبسيطة ثقافيًا كان يصاحبه فى العادة حس قومى قوى، إلا أن هذه القومية تتباين تباينًا واضحًا مع القومية الكلاسية الجديدة عند فولتير ثم فيما بعد عند

(١٥) *Monthly Magazine*, 2 (1796).

ريفارول باحتفائها المنبعث من بواعث مختلفة بالوضوح "الجوهرى" واللياقة الاصطلاحية للغة الفرنسية الحديثة. وفى الوقت نفسه، لابد من تمييز المغازى القومية فى تفسيرات سمو الشعراء الجوالين القدامى كما عند لووث وماكفرسون عما نجده فى ثناء وردزويرث وإنفيلد على المصطلح الشائع الإنجليزى المعاصر. وعلينا أن نحارب مجموعة من التناقضات على كل الجبهات. إن الصعوبة الكامنة فى اقتران "اللغة الفعلية المباشرة" عند وردزويرث بالكلام الريفى الذى لم يستخدمه هو أو قراؤه فعلاً – أى اضطراره لأن يُسلِّم بأن الشاعر ينبغى عليه أن "ينقِّى" هذا الكلام "مما يبدو أنه عيوبه الفعلية، أى من كل الأسباب الدائمة والعقلانية للنفور أو الاشمئزاز" (الأعمال النثرية، المجلد الأول) – لها نظائر دفينة، وإن كانت مستترة، فى التصريحات النقدية السابقة التى زعم وردزويرث أنه ازدرى بعضها. وعام ١٧٤٢، قال جراى Gray إن "لغة العصر ليست لغة الشعر مطلقًا"[١٦]، وهو تأكيد يبدو لأول وهلة متسقًا تمامًا مع الدور السلبى الذى خصصه له وردزويرث فى التمهيد. ولكن تأكيد وردزويرث غامض، فكل شىء يتوقف على المقصود بـ"لغة العصر". وما دام وردزويرث قد فهم "لغة العصر" على أنها طريقة الكلام الحضرية الفاسدة التى كانت تفسد التعبير الشعرى، فيمكنه أن يتفق مع عبارة جراى، إلا أن مشروعه المتمثل فى منح الشعر الإنجليزى سلامة لغوية جديدة من خلال الرجوع إلى جذوره القروية الأصلية يختلف اختلافًا جذريًا عن محاولة جراى لتنمية حيوية الشعراء الجوالين القدامى مع تكييفها على تذوق القرن الثامن عشر للبراعة المهذبة.

إن المثل الأعلى لوليم كاوبر William Cowper الذى يتم الاستشهاد به كثيرًا وذكره فى رسالة إلى صاحب الغبطة وليم أنوِن William Unwin بتاريخ ١٧ يناير ١٧٨٢ أقرب للمثل الأعلى عند وردزويرث فى معظم النواحى، إلا أنه فى الوقت نفسه يتقاسم العمومية الخادعة لملاحظة جراى: "أن تجعل الشعر يتحدث بلغة النثر دون أن يكون نثريًّا، أن تنظِّم الكلمات نظاما تبدوْ فيه أنها تخرج من فم متحدث مرتجل بشكل طبيعى، ومع ذلك بدون ابتذال، وبصورة متناغمة وأنيقة وبدون أن تبدو أنك تستبدل مقطعًا لصالح القافية، إن ذلك لمهمة من أشق المهام التى يمكن أن تلقى على عاتق الشاعر" (الرسائل والأعمال النثرية،

(١٦) To West, 8 April 1742, *Correspondence of Thomas Gray*, I.

المجلد الثانى). من هو ذلك "المتحدث المرتجل" الذى يتكلم عنه كاوبر، والذى ينتج حديثه "بشكل طبيعى" نثرًا ينبغى على الشعر أن يضاهيه فى كل شيء ماعدا النظم؟ ما هو بفلاح كمبرلاند ذى الطابع المثالى عند وردزويرث وما هو بالشاعر المتجول البريطانى القديم ذى الخيال الفطرى، بل هو فرد حساس أخلاقيًا ومتعلم جيدًا من أفراد الطبقة الوسطى صارت هويته أساسية على نحو شفاف للغاية لمؤسسة الأدب الإنجليزى لدرجة أنها ليست فى حاجة لأن نحددها. ولا يقدم لنا كاوبر سوى صورة متواضعة من قول جونسون المأثور ذى الحجة الوجيهة بأن "الشعر لابد أن يتحدث لغة عالمية". ومع ذلك فتحويل المثل الأعلى لما تعبر عنه اللغة "بشكل طبيعى" من الأوزان الموسيقية إلى النثر يتجنب التحديد الإشكالى الذى يفرضه المبدأ اللوكى المتطور القائل بأن الكلمات تدل "بشكل اعتباطى" على الأفكار من خلال عمليات التبادل التاريخى والثقافى.

العبقرية والأصالة والتعاطف

فى الوقت الذى شرع فيه صمويل جونسون يكتب **حياة الشعراء الإنجليز** *Lives of the English Poets* عام ١٧٧٩، كانت "العبقرية" Genius قد أصبحت موضوعًا بارزًا فى النقد فى أواخر القرن الثامن عشر. وأشار كتاب وليمز شارب Williams Sharpe **أطروحة حول العبقرية** *A Dissertation upon Genius* (١٧٥٥) إلى بداية اهتمام إنجليزى، وإسكتلندى على وجه الخصوص، نظرى تطور بسرعة ليصير انشغالا عام ١٧٥٩ بنشر كتاب إدوارد يونج **تخمينات حول الإنشاء الأصيل** *Conjectures on Original Composition* وكتاب ألسكندر جيرارد Alexander Gerard **مقالة عن الذوق** *Essay on Taste* وبلياقة مقتصدة ومع ذلك مؤثرة للغاية، كتاب آدم سميث Adam Smith **نظرية المشاعر الأخلاقية** *Theory of Moral Sentiments*. وكان شعراء منتصف القرن أنفسهم قد جعلوا "العبقرية" ملمحًا متكررًا من ملامح رغبتهم فى إحياء المصادر القديمة لحيوية منشدى الشعر الجوالين **قصيدة عن الطبيعة الشعرية** Ode on the Poetical Character لكولنز، **وتقدم الشعر** The Progress of Poetry **ومنشد الشعر** The Bard لجراى

والشاعر المتجول، أو مسار العبقرية The Minstrel; or, The Progress of Genius لباتى Beattie ربما تكون هذه القصائد أكثر الأمثلة ألفة.

إذا كان جونسون ارتضى الافتتان الجديد بالعبقرية والأصالة، كما يزعم ويمسات(١٧)، فإنه ارتضى ذلك رغم أن طبعه قاومه كثيرًا. ففى كتابه **حياة كاولى** *Life of Cowley* على سبيل المثال، موقفه متحفظ ومرتاب ويدل على عدم ارتياح جونسون للموضة النقدية وهو يقارب السبعين من العمر (تحقيق هيل Hill، المجلد الأول). يعد جونسون مواكبا لما يحدث نظريًا فى بعض النواحى، وكون قضية العبقرية "محددة بطريقة عرضية"، كما قال، كان نقطة خلاف كبرى. ولكن عندما حدد جونسون فى كتابه **حياة بوب** "كل السمات التى تشكل العبقرية بنسب متوافقة ببراعة مع بعضها بعضًا"، عرض أفكارا جارية فى النقاش المعاصر من جوانب بالية للغاية فى نظر العديد من قرائه. فهو يجد فى شعر بوب "سلاسل جديدة للأحداث" و"طاقات عاطفة" و"تمثيلا أقوى من الواقع" **وتعددًا بديعًا**، إلا أن هذا الإدراك للقدرة الشعرية الفائقة يعادله، بل ويفوقه، اللجوء إلى التعديل والتطويع والزخرفة والأناقة (تحقيق هيل، المجلد الثالث). ولكن بالرغم من أن هذه الصفات تسرى على بوب تمامًا، فإنها لم تكن علامات العبقرية التى كان يونج وجيرارد والكتاب الآخرون عن الموضوع يحثون القراء على تتبعها للوراء فى الزمن حتى هوميروس، ولفترة أقرب، حتى شكسبير(١٨).

بعد أن بدأنا بكتاب جونسون **حياة الشعراء الإنجليز**، يمكننا أن نتناول ما كان الكتّاب الألمان فى سبعينيات القرن الثامن عشر يطورونه ليعيد فترة العاصفة والقصف Geniezeit [تعنى حرفيًا عصر العبقرية] ونموذج العبقرية Genielehre من موقع هيمنة متجذر تاريخيًا ومبتعد نقديًا عن الخط الأساسى للغزارة النظرية. وتظهر جوانب أخرى لموقع الهيمنة هذا الملائم لإنتاج الشعر وتلقيه عندما ننظر للوراء من كتاب **حياة الشعراء الإنجليز** إلى تناول جونسون السابق لـ "العبقرية" فى قاموسه، فهو يقدم لها خمسة تعريفات متميزة،

---

(١٧) *Short History* and note citing *Rambler* 121, "On the evils of imitating".

(١٨) *Genius and Monologue*.

إلا أن أيًا منها (كما يلاحظ قاموس أكسفورد الإنجليزى OED) لا يطابق المعنـــى الحـــديث المتمثل فى الملكة الذهنية الأصيلة الرفيعة الذى صار غالبًا فى إنجلترا – ثــم فـــى فرنـــسا وألمانيا – بين خمسينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر. وبالرغم من أن أول تعريف قدمـــه جونسون – "القوة الحامية أو الحاكمة للبشر أو الأماكن أو الأشياء" – تعريف مهجـــور مـــن بعض النواحى، إلا أنه اكتسب فى الواقع فرصة جديدة للحياة من خلال كمونه فـــى المعنـــى الجديد والرفيع لـــ "العبقرية" الذى لم يظهر فى قاموس جونسون. يشرح كانط ما أطلق عليـــه كن فريدن Ken Frieden "استبطان العبقرية" Introjection of genius فـــى كتابـــه **نقـــد الحكم** *Critique of Judgment* (١٧٩٠): "إذا كان مؤلف ما يدين بمنتج ما لعبقريته، فهـــو نفسه لا يعرف كيف واتته أفكار هذا المنتج، كما أنه ليس فى إمكانه أن يبدع هذه المنتجـــات على هواه... (فى الواقع، قد يكون ذلك هو السبب فى أن كلمة العبقرية Genius مشتقة مـــن الكلمة [اللاتينية] *genius* [التى تعنى] الروح الحارسة أو المرشدة التى تمنح لكـــل شـــخص ساعة مولده، والتى ترجع تلك الأفكار الأصيلة إلى إلهامها") (القسم رقم ٤٦، ترجمة بلوهـــار Pluhar الإنجليزية، طبعة الأكاديمية *Akademie*، المجلد الخامس). ومن هذه الزاوية لـــيس وصف يونج الشهير للعبقرية بأنها "ذلك الإله الذى بالداخل" مجـــرد زعـــم مبـــالغ لـــشخص إنجليزى غريب الأطـــوار، بل إقرارًا بالقـــــدرة الذهنية غير القابلة للتفسير فى لب جماليات التنـــوير المتـــأخرة. وتكثر الاعترافات الأقل رسمية بتـــداخل "العبقرية" الجديدة مع القديمـــة فى النقد فى أواخر القرن الثامن عشر – كمـــا فى ثنـــاء أنّا باربولد على أكنسايد باعتبـــاره كاتبًا "مزودًا بالعبـــقرية بطبعه" ومشـــبعا بـــ "عبقرية المكان" الذى تعلم فيه (جامعة إدنبـــره) فى آن[١٩]. ظل هذا النــــوع من التدرج من التكييف الـــواعى للـــروح الحارســـة للمكـــان *genius loci* فى الأساطير على الإشارة النفسية والجمالية إلى العبقرية الطبيعية شائعًا فـــى نهاية القرن.

(١٩) "Critical Essay", prefixed to Akenside's *The Pleasures of Imagination* (1794).

تعقد باربولد تباينا بين العبقرية "الحرة المرحة السامية" عند أكنساید والعبقرية "القوطية". لإدوارد يونج التى "كانت تتعشها غشاوة من الظلمات الكثيفة للكلفينية(*) Calvinism، وكان يدين لنظامها بقدر من أكثر جمالياته لفتا للنظر رغم كل ذلك". وبالرغم من أن إشارة باربولد المباشرة تشير إلى قصيدة يونج أفكار ليلية (١٧٤٢ – ١٧٤٥) فإن موازنة النزعة الذهنية التنويرية الإسكتلندية Scottish Enlightenment Intellectualism عند أكنساید بالحساسية الفردية على نحو قاتم عند يونج تسرى بالمثل على كتاب **تخمينات**، وهو من أكثر النصوص النقدية خروجًا Unaccommodating فى القرن الثامن عشر. لابد أن جونسون كان يدافع عن نفسه أمام هذا الجانب من مقالة يونج التى اتخذت شكل الرسالة إذا كان استجاب – كما يذكر بوزويل Boswell – لسماعه خبر قراءة يونج لكتابه **تخمينات** فى منزل صمويل رتشاردسون Samuel Richardson (الذى يخاطبه يونج بهذه التخمينات رسميًا) بأن قال إنه "مندهش من أن يونج يعدها أشياء جديدة تلك التى اعتقد هو أنها أقوال مأثورة شائعة للغاية" (حياة جونسون). فى الواقع، توجد نقاط فى كتاب شافتسبيرى Shaftsbury الخواص *Characteristicks* (وفى كتابه **مناجاة النفس، أو نصيحة لمؤلف**، ١٧١٠) وفى بعض مقالات أديسون التى نشرها فى مجلة سبكتاتر (خاصة الأعداد ٦٢، ١٥٩–١٦٠، ٤١٤، ٤١٩) استبقت بعض نقاط التأكيد الأساسية عند يونج، كما توجد بصورة أكثر عمومية فى التراث اللونجينى [نسبة إلى لونجينوس] للإلهام الشعرى السامى الذى تم نقله للقرن الثامن عشر من خلال بوالو وبوب. ولكن دعاوى يونج لصالح الأصالة المتجذرة فى الحدة الذاتية الطبيعية وفى الإغفال المتعمد للسوابق والنماذج الأدبية كانت البداية لتطور تراث قديم.

(*) الكلفينية مذهب فى المسيحية ينسب إلى جون كلفن John Calvin الذى يقول بأن الله سلطته مطلقة ويقدر ما يشاء وبالتالى لا توجد حرية إرادة لدى الإنسان، وبالتالى يختار الله صفوة أو فئة مختارة من البشر يدخلهم الجنة ويقدر النار على الآخرين، كما يدعو هذا المذهب إلى نكران الذات والدعوة إلى الكد والاجتهاد والمثابرة وعدم التبذير وما إلى ذلك مما أدى إلى الإطاحة بالإقطاع وصعود الرأسمالية، ونستنتج من ذلك أن الكلفينية كانت مضادة لاستمتاع الإنسان بملذات الدنيا، حيث كانت تركز على الجانب المتقشف الذى لا يعرف إلا العمل الجاد والبعد عن كل مظاهر الترف. (المترجم)

بعيدًا عن مناشادات يونج المبالغة للإقرار بالعبقرية الفردية و"تبجيلها"، أحدث كتابه **تخمينات** تأثيرًا أكثر تحديدًا فى الشعر فى أواخر القرن الثامن عشر. أولا، هناك نسقان للتصوير – ينضفران أحيانا – للعبقرية باعتبارها ملكة سحرية وباعتبارها نموًا نباتيًا. يقول يونج فى فقرة تحتوى على تضمينات جندرية متناقضة بشكل لافت. إن "قلم الكاتب الأصيل" "مثل العصا السحرية فى أرميدا *Armida* تلمس الأرض الخراب القاحلة فتحيلها ربيعًا ناضرًا"، ثم قال: "يمكن أن يقال إن الأصيل ذو طبيعة نباتية، فهو يعلو بشكل تلقائى من جذر العبقرية الحيوى، وهو ينمو ولا يُصنع". ثانيًا، هناك تعليقات يونج الصريحة على الشعر. واحتفاؤه بهوميروس وبندار وشكسبير وملتون أقل جاذبية من فهمه الأكثر عمومية للغة والأسلوب. وتأكيده السابق على أن "هناك شيئًا فى الشعر يتجاوز العقل النثرى، ففيه أسرار لا يمكن تفسيرها، بل يكفى الإعجاب بها" لا يؤدى إلى أى شىء فى سياقه المباشر فى كتابه **تخمينات**. ولكن عندما يركز يونج بشكل أكثر حدة على مسألة القافية فيما بعد فى كتابه **تخمينات** ويقول بأن درايدن وبوب "لم يكونا صديقين حميمين لتلك الزخارف الرصينة التى تطلبتها طبيعة أعمالها" يتردد صدى التباين بين "الشعر" و"العقل النثرى": "أتقول إنه ينبغى طرد القافية إذن؟ أتمنى لو أن طبيعة لغتنا تستطيع تحمل طردها التام، إلا أن شعرنا الأقل مكانة مازال فى حاجة إلى السماح بها، إنها ترفع ذلك الشعر، ولكنها تخفض الشعر العظيم". وبالطبع يعد يونج هنا صدى لأصل من أصوله البطولية، ألا وهو عبارة ملتون فى بداية الفردوس المفقود عن القافية فى "عدم كونها ملحقًا ضروريًا أو حلية أصيلة للقصيدة أو الشعر الجيد.. بل هى من ابتداع عصر بربرى لتعويض مادة رديئة ووزن مكسور". ويوجد هنا شىء جدير بالملاحظة أكبر من مجرد مفارقة اقتباس يونج من ملتون من أجل الإنشاء الأصيل، فالعبقرية ذات علاقة مركبة بالتقليد الرسمى، كما لابد أن يكون يونج قد أدرك ذلك عندما طرح سؤالاً عن المقصود بالحديث عن "الزخرفة الأصيلة" أو "الزخارف... التى تطلبتها طبيعة الأعمال الشعرية، دون أن يجيب عن هذا السؤال".

يوضع وصف يونج للعبقرية فى الشعر فى العادة موضع التعارض مع وصف جيرارد لها، ومن المؤكد أن الخاصية الفردية المضخمة لذاتها لكتاب **تخمينات** تبدو فى الواقع بعيدة

للغاية عن الوسط الفكرى الذى أنتج مقالة عن الذوق (١٧٥٩) ومقالة عن العبقرية (١٧٧٤). كانت المقالة الأولى لجيرارد إدلاء نال جائزة أدلى به فى قضية طرحتها جمعية إدنبره المختارة لتشجيع الفنون والعلوم والصنائع والزراعة Select Society of Edinburgh for the Encouragement of Arts, Sciences, Manufactures, and Agriculture، أما المقالة الثانية فنتجت عن المناظرات التى دارت فى جمعية أبردين الفلسفية Aberdeen Philosophical Society التى بدأت رسميًا فى نوفمبر ١٧٥٨. واهتم تحليل جيرارد اهتمامًا لافتًا بعلم المعرفة التجريبية بوجه عام والارتباطية على وجه الخصوص.

ومع ذلك، تعارض المنهج التنويرى المتأخر عند جيرارد فى بعض النواحى مع المشترك بينه وبين يونج. فكلاهما يجعل "الإبداع" أوليًا. يقول جيرارد فى مقالة فى العبقرية إن "العبقرية ملكة الإبداع بطريقة لائقة"، موسعًا حجته فى مقالة عن الذوق إن "أول وأغلب صفة من صفات العبقرية هى الإبداع الذى يكمن فى سعة الخيال وشموله، فى سهولة ربط الأفكار المتباعدة عن بعضها أشد الابتعاد المرتبطة ببعضها على أية حال" (الطبعة الثانية، ١٧٨٠). وفى مقالة فى العبقرية، كان التعبير عن هذه الاستجابة العاطفية بوصفها نظرية "الانجذاب الإلهى" enthusiasm، وهو "قرين شائع للغاية، وإن لم يكن لصيقًا، بالعبقرية". "عندما يقدم خيط بارع من خيوط التفكير نفسه – وإن كان بطريقة عرضية – للعبقرية الأصيلة،... يدفع الخيال بنفسه وسطه بسرعة فائقة، وبهذه السرعة يلتهب اتقاده أكثر. فسرعة حركته تضرم فيه النار، مثل عجلة مجنحة تشعلها سرعة دورانها... ومع ذلك تصير حركاته أكثر اندفاعًا إلى أن يفتتن الذهن بالموضوع، ويسمو إلى حالة النشوة. وبهذه الطريقة ترفع نار العبقرية – مثل الدفقة الإلهية – الذهن فوق ذاته، ومن خلال التأثير الطبيعى للخيال تحركه كما لو كان ملهمًا على نحو فائق للطبيعة". إن الربط هنا بين الصور الارتباطية وحتى الآلية mechanistic للنشاط الذهنى والصور المجازية القديمة للخيال ربط مميز لجيرارد، كما تميزه المفردات النقدية للالتهاب والعدوى والدوران التى تفتح إمكانات مدهشة، خاصة إذا أعدنا النظر إلى ما مضى من زاوية تاريخية. فى بعض فقرات مقالة فى العبقرية، نجد أن نثر جيرارد البارع الرصين يوحى ببعض التشابهات اللافتة مع صور يونج "القوطية" للسحر

والنمو النباتى (انظر على وجه الخصوص، مقارنة عمليات العبقرية بـ "الامتصاص النباتى للرطوبة من الأرض").

كان وليم دف William Duff منافس جيرارد على الصدارة بين المنظرين الإسكتلنديين للعبقرية الأصيلة، عاش دف فى أبردينشر Aberdeenshire، ولابد أنه كان واعيا بالمناقشات التى كانت تدور فى جمعية أبردين الفلسفية، بالرغم من خلو سيرته من دليل على أنه كان عضوًا فيها فعلاً. ويكاد يكون التأثير بين دف وجيرارد متبادلا؛ فكتاب دف مقالة عن العبقرية الأصيلة *An Essay on Original Genius* (١٧٦٧) ظهر تأكيدًا متفقا على "الإبداع" باعتباره "روحًا حيوية" للعبقرية، وعلى "الحساسية المفرطة بالألم واللذة على السواء" وعلى "الإلهام" الذى يرفع من شأنه بإرجاعه إلى جذره الاشتقاقى فى الصورة التى تصوره بأنه نفخة من روح إله. إن ما يميز دف عن جيرارد ويجعله ملائمًا لنقاشنا الحالى تركيزه الأكثر تواصلاً على الشعر. "الشعر، من دون كل الفنون السبعة، يقدم أوسع مجال لإظهار العبقرية الأصيلة حقًا"، هكذا يقول فى بداية القسم المخصص لهذا الموضوع، ثم يشرع فى تحليل الإبداع الشعرى تحت عناوين "الحوادث" و"الشخصيات" و"الصور" و"العاطفة". ويبدأ نقاش "الصور" بحجة مألوفة مؤداها أن "طرائق الكلام العادية" "عاجزة عن التعبير عن عظمة أو قوة تصورات" العبقرية الشعرية الأصيلة، و"لكى يعوض العبقرى فقر اللغة الشائعة، يلجأ إلى الاستعارات والصور". ويهمنا فى النقاش الذى يلى ذلك اهتمام دف بـ "القراء العاديين" الذين يتحداهم ضيق صدر العبقرى بـ "اللغة الشائعة": "فى الواقع سيكون المؤلف الأصيل قادرًا دومًا على أن يبرع فى استخدام هذه الحيلة، بأن يصب نار الصور ليذهل البصيرة الذهنية ويستحوذ عليها، ويتولد من ذلك أن تصير كتاباته غامضة، إن لم تكن غير مفهومة، للقراء العاديين". وبالرغم من أن دف يستشهد بالوصول إلى السمو باعتباره علامة مميزة للعبقرية الشعرية، فإن قلقه من أن يؤدى إلى الغموض التصويرى يتباين تباينًا حادًا ومتعمدًا مع كتاب بيرك بحث فلسفى بتصريحه أن هناك "أوصافا عديدة عند الشعراء والخطباء يدين بسموها لثراء الصور وغزارتها وبها ينذهل الذهن لدرجة استحالة أن يلقى بالاً لذلك الترابط

الدقيق للإشارات الضمنية allusions وتوافقها، مما نطالب به فى كل مناسبة" (تحقيق بولتون).

يكشف مجرد حجم التنظير الإنجليزى الإسكتلندى حول العبقرية الأصيلة الكثير عن التصورات المتغيرة للذاتية والمواقف إزاءها فى أواخر القرن الثامن عشر. قامت مجموعة كبيرة من الكتاب بتوسيع وتضخيم الجدل حول محط التأكيد الأساسى الذى لاحظناه عند جونسون ويونج وجيرارد ودف. وفى مقالتين عن "العبقرية الشعرية" و"الأصالة" فى مجموعة من المقالات بعنوان **مقتطفات** *Gleanings* (١٧٨٥)، تحدى صاحب الغبطة جون موير Rev. John Moir المعتقدات الأوغسطية التقليدية المؤمنة بـ "اتساق المزاج والأخلاق"، قال إن "ذهن الإنسان شغوف بالتنوع ومفعم به فى آن"، و"كل فحص جديد لظواهر الطبيعة الأكثر شيوعًا وألفة يكشف آلاف التنويعات والتمييزات والتشابهات الجديدة... العبقرية الأصيلة لا تستند إلى العموميات... بل تعطى الانطباع الدقيق الذى تتلقاه طباعًا زاهية متوهجة دائمة" (المجلد الأول). إن مذهبى التنوع والتفاصيل الدقيقة الخاصة تترابط ارتباطًا وثيقًا ذا أهمية كبيرة بالنسبة للشعر؛ يمكننا أن نجد حججًا قريبة من الحجج التى قدمها موير فى كتاب **جون أيكن** John Aikin **مقالة عن تطبيق التاريخ الطبيعى على الشعر** *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* (١٧٧٧) وفى كتاب توماس برسيفال Thomas Percival **أطروحات أخلاقية وأدبية** *Moral and Literary Dissertations* (١٧٨٤) وفى كتاب و. ل. براون W.L.Brown **مقالة عن الحساسية** *Essay on Sensibility* (١٧٨٩) وفى كتاب جيمس هيرديس James Hurdis **محاضرات تظهر المصادر المتعددة لتلك اللذة التى يستقيها الذهن البشرى من الشعر** *Lectures Shewing The Several Sources of That pleasure which the Human Mind Receives from Poetry* (١٧٩٧)، وفى كتاب ناثان دريك Nathan Drake **ساعات أدبية** *Literary Hours* (١٧٩٨)، وكذلك فى نصوص معروفة جيدا لهيرد Hurd وكيمز وجوزيف وارتون وهيو بلير وبريستلى Priestley. ينضم معظم هؤلاء الكتاب أيضًا لموير فى المناداة بالفردية الشخصية الفريدة للعباقرة الذين "يدركون كل شىء من خلال واسطة خاصة بهم" (مقتطفات، المجلد الأول).

تظهر فكرة "عصر العبقرية" era of genius ظهورًا بارزًا فى النقاش النقدى الفرنسى مبينًا وعيًا كبيرًا بالتقليد البريطانى الناشئ، إلا أنها تؤسس أنساقها المتميزة فى محط التركيز والجدل. وكون أن العبقرية الأصيلة تظهر للوجود لـ "كى تصنع/ تسم عصرا" يعد زعمًا مطردًا لإسهام من أهم وأشهر الإسهامات فى النظريات الفرنسية للعبقرية، ألا وهو كتاب إلفيسيوس Helvétius **عن الذهن (أو الروح)** *De L'Esprit* الذى نشر قبل كتاب يونج **تخمينات** بسنة، عام ١٧٥٨، والذى أدانته الكنيسة والدولة فورًا باعتباره هرطقة خطيرة، وتم حظره تماما، وظهرت ترجمة إنجليزية لم يكتب عليها اسم المترجم فى لندن عام ١٧٥٩، بعنوان **عن الذهن أو مقالات عن الذهن وملكاته العديدة** *De L'Esprit: or, Essays on the Mind and its Several Faculties*. ويلاحظ المترجم فى هامش على عنوان فصل إلفيسيوس "الأطروحة الرابعة: عن الأسماء المختلفة التى تطلق على الذهن": "موضوع هذه الأطروحة كما يعبر عنه مؤلفنا هو "الأسماء المختلفة التى تطلق على الذهن Esprit "، وهى كلمة لا يمكن ترجمتها حرفيًا ولا تدل على الذهن فحسب، بل وعلى ملكاته أيضا". فى الواقع يقوم هذا المترجم بترجمة كلمة esprit بـ "العبقرية" طوال الترجمة الإنجليزية، بالرغم من أن إلفيسيوس نفسه يميز بين esprit والعبقرية génie حيث يضع عنوان الفصل الأول من الأطروحة الرابعة "عن العبقرية".

يبنى هذا الفصل على بحث الأطروحة الثالثة فيما "إذا كان علينا أن نعدّ العبقرية هبة طبيعية أم أثرًا من آثار التعليم" تدخل إلفيسيوس تدخلاً بالغ الدلالة فى النقاش بإصراره على دور المصادفة hasard فى إنتاج الإبداعات والاكتشافات التى تعدّ مميزة للعبقرية. ويفتح إلفيسيوس منظورًا بديلاً جذريًا، وهو منظور يعارض الاحتفاءات بالملكة الفردية السامية ويؤدى إلى ضرب خاص من إخضاع مثل هذه الملكة الفردية للظروف التاريخية. ولكن التأكيد على "المصادفة" لا يمثل إلا شقا من تفسير إلفيسيوس للعبقرية. فيقول: "أيًا كان الدور الذى أمنحه للحظ" و"أيًا كان نصيبه فى شهرة العظماء، فلا... يمكنه أن يفعل شيئًا لأولئك الذين لا تسرى فيهم الرغبة فى المجد المتدفقة بالحياة" (١٧٥٩). إذا كان هناك تداخل للحظ مع التغير التاريخى من جانب، وكانت هناك رغبة فى المجد "الذى يعد "روح العبقرى" من

الجانب الآخر، فلا عجب أن إلفيسيوس آثار – هنا كما فى جوانب أخرى من كتابه عن الذهن – إعصارًا من رد الفعل الدفاعى.

طور إلفيسيوس بشكل قاطع ارتيابًا فى الوله الناشئ بالعبقرية الفردية كما نجده عند فولتير وكونديالك. أما ديدرو فخرج على هذا الخط فى التفكير، وزعم، فى معارضة صريحة لصديقه إلفيسيوس، أن العبقرية تشكل ضربًا مميزًا وعادة مقلقًا من ضروب القوة الذاتية. وتحدث عن "الاندفاع الطاغى للعبقرية" (كتاب **تفنيد لعمل إلفسيوس** *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius*، كتبه ١٧٧٣ – ١٧٧٤، ولكنه لم ينشر)، عن القوة العاطفية الداخلية والدافع الكبير لدرجة أنه يصل إلى حد الجنون[٢٠]. فالشاعر العبقرى، فى لحظة الإنشاء الملهم، "لم يعد يعرف ما يقوله وما يفعله، فهو مجنون". وينبغى علينا أن نفهم هذا الدافع عند ديدرو الذى قرن العبقرية بالعواطف المتطرفة لدرجة أنها تصل إلى المرض النفسى أو الفظاعة – يجب علينا أن نفهمه بالنسبة لجوانب أخرى متناقضة أحيانًا من جوانب تفكيره. فى كتاب **مفارقة الممثل الكوميدى** *Paradoxe sur le comédien* تتخذ العبقرية صورة متباينة تشمل ضبط نفس ورباطة جأش تستمد أصالتها وإبداعها من ملكة الملاحظة. وعندما يتوسع ديدرو فى شرح هذه الملكة فى شذرة بعنوان "عن العبقرية"، يتعرض لتأكيد إلفيسيوس على المصادفة أى "الحظ" ويحوله إلى مسار مختلف تمامًا (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع). إن تناقض تأييد ديدرو للعبقرية – أى التأرجح بين العاطفة الملهمة، إلا أنها معذبة من جهة الملاحظة المتوازنة، وإن كانت لا يمكن التكهن بها من ناحية أخرى – يمنح ملاحظاته قوة نقدية مزعزعة بالنسبة لاتجاهات التفكير السائد عن الموضوع.

من الوجهة السياسية، كان الانشغال بالعبقرية، حتى عند الفلاسفة، يحمل تضمينات غامضة. يمكن النظر إلى فكرة الفرد الموهوب على نحو فائق – الملهِم والملهَم فى آن – على أنها تتعارض مع المثل العليا الديمقراطية أو المساواية بين البشر أو الجمهورية. (وذلك أحد التعقيدات التى تغلب عليها وردزويرث عندما عرف "الشاعر" فى مقدمته الشهيرة بأنه

(٢٠) انظر Herbert Dieckmann, "Diederot's conception of genius", *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941).

"إنسان يتحدث إلى البشر... مزود بحساسية أكثر حيوية... ومعرفة أكبر بالطبيعة البشرية ونفسًا أكثر شمولاً مما يفترض أنه شائع بين البشر" إلا أنه لا "يختلف عن باقى البشر فى النوع، بل فى الدرجة" (الأعمال النثرية، المجلد الأول). وفى فرنسا قرب نهاية القرن، كما أظهر ل. م. فندلاى L.M.Findlay منذ عهد قريب(٢١)، تم نشر الاستخدامات الأقدم لكلمة "عبقرية" التى تدل على الطابع المميز أو الروح المميزة لأمة ما وعلى الطابع الغالب أو الروح الغالبة للغة أو قانون أو عرف (انظر قاموس أكسفورد المعنى الثانى أ، ب) على يد الكتاب المضادين للثورة والرجعيين لإعادة تأكيد المثل العليا الملكية والكاثوليكية لتفوق فرنسا الثقافى. ويعد كتاب شاتوبريان Chateaubriand **عبقرية المسيحية** *Génie du Christianisme* (١٨٠٢) أشهر هذه المحاولات، إلا أن كتاب ريفارول **أطروحة حول عالمية اللغة الفرنسية** (١٧٨٤) يتصل اتصالا أكثر مباشرة بالقضايا الخاصة بالعبقرية فى الشعر. يستحوذ ريفارول على فكرة كوندياك عن لغة معينة باعتبارها معبرة عن "عبقرية" ثقافة قومية ويحول هذه الفكرة، ويجد فى بنية اللغة الفرنسية دليلاً على تفوق ثقافى متطور منذ أمد وعرضه للتهديد من قبل الابتداع الثورى: "ما يميز لغتنا عن اللغات القديمة والحديثة عبارة عن تنظيم جملها وبنائها، ولابد أن يكون هذا التنظيم مباشرًا وواضحًا بالضرورة فى جميع الأحوال؛ فالفرنسى يبدأ بذكر فاعل أى كلام، ثم الفعل الذى يعبر عن الحدث، وأخيرًا مفعول هذا الحدث: وها هو المنطق الطبيعى عند كل البشر... كل ما هو غير واضح ليس فرنسيا، كل ما هو غير واضح يظل إنجليزيًا، أو إيطاليًا أو يونانيًا أو لاتينيًا" (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى)(٢٢). وبالرغم من تضليل وتناقض هذا الاحتفاء بتفوق اللغة الفرنسية، فإن أطروحة ريفارول تميز اتجاهًا من أكثر الاتجاهات إزعاجًا وتأثيرًا التى يمكن أن تتجه إليها نظريات "العبقرية" القومية. وبلغ بـ"ريفارول" الشطط مداه فزعم أن "خيال الشاعر" يجب أن "تقيده العبقرية الحذرة للغة" (المجلد الثانى). رأى ريفارول أن الجسارة التصويرية - التى تعد علامة للعبقرية الشعرية عند منظرين مثل جيرارد ودف - تعرض الوضوح

---

(٢١) "The genius of the French language: towards a poetics of political reaction during the Revolutionary period", *Studies in Romanticism*, 28 (1989).

(٢٢) اتبعت ترجمة فيندلاى لهذه القطعة فى."The genius of the French language"

الجوهرى للغة الفرنسية للخطر، ولذلك يجب إخضاعها لـــ "تراتب الأســـاليب - [الراسخ]... المرتب... مثل الرعايا فى مملكتنا" (المجلد الثانى).

كان ريفارول يجهز، من بين أشياء أخرى، دفاعًا محافظًا أمام التفسيرات البريطانية المستوردة للعبقرية فى الشعر: كان كتاب يونج **تخمينات** وكتاب جيرارد **مقالة عن الذوق** قد ترجما للغة الفرنسية بعد نشرهما بالإنجليزية لأول مرة بفترة وجيزة[٢٣]. ولكن كان للكتابات الإنجليزية والإسكتلندية عن العبقرية أعظم الأثر فى ألمانيا، حيث ترجم كتاب **تخمينات** مرتين إلى الألمانية فى خلال سنتين من نشره عام ١٧٥٩، وترجم كارل فريدريش فلوجيل Karl Friedrich Flögel كتاب جيرارد **مقالة عن الذوق** عام ١٧٦٦ وترجم كرستيان جارفه Christian Garve كتاب **مقالة عن العبقرية** عام ١٧٧٦[٢٤]، وصار كتاب **تخمينات** ليونج، على حد قول إيرامز، "وثيقة أولية فى شريعة العاصفة والقصف". كما أن مقال سولتزر، Sulzer عن الإبداع Erfindung فى كتابه **نظرية عامة فى الفنون الجميلة**، Allgemeine Theorie der Schönen Künste أكد على "التعبيرات المواتية... للعبقرية"، ووسعت مقالة هيردر المؤثرة للغاية التى كتبها عام ١٧٧٨ بعنوان **عن معرفة النفس البشرية وإحساسها** Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele تصويرات يونج وجيرارد للعبقرية باعتبارها عملية بيولوجية، ونباتا نابتا وناميا. بعد أن وجه هامان انتباه هيردر إلى كتاب **تخمينات** - وكان هامان أستاذًا لهيردر - أبصر هيردر أهمية خاصة لمشروع تدعيم الأدب القومى الألمانى من خلال إصرار يونج على أن العبقرية فى الشعر ليست مستقلة فحسب عن محاكاة عظمة قائمة النصوص المعتمدة بل ومناقضة لها أيضًا. وبالرغم من أن هيردر مفعم بالحماس لما اعتبره الملكة الحدسية لشكسبير وملتون وأوسيان، فإنه يحث الشعراء الألمان المعاصـــرين على الانصراف عن النماذج الأجنبية والتحول فى الوقت نفسه إلى "العبقرية" المحلية للشعر الشعبى الألمانى (وهو نوع مختلف تمامًا من الجاذبية القومية عن احتفاء ريفارول بالوضوح الفرنسى والنظام التراتبى) وإلى مواردهم

---

(٢٤) انظر طبعة فابيان لـــ *An Essay on Genius*

(٢٥) Engell, *Creative Imagination*.

العاطفية التلقائية. وتمتد نصيحته للشعراء إلى النقاد أيضًا؛ فينادى بـ"قراءة حية" يعرّفها بأنها "التكهن بروح المؤلف" (الأعمال الكاملة، المجلد الثامن)، ويصر على أن "النقد لاشىء بدون العبقرية، فالعبقرى فقط هو الذى يستطيع أن يكوّن رأيا ويعلّم آخر" (المجلد الثامن).

كان أثر دعوة هيردر إلى "العبقرية" الألمانية الدفينة العاطفية والأصيلة واضحًا فى مقالة جوته عن العمارة الألمانية *On German Architecture* وفى كتاباته النقدية المبكرة بتأكيدها على الحدث العفوى باعتباره مصدرًا لوحدة جمالية منظمة، ومصدرًا لـ"شكل داخلى" لا يمكن إنجازه أو استيعابه من خلال الصنعة المتقنة. وكان مايكل بدو Michael Beddow قد لفت انتباهنا منذ فترة قريبة إلى الطرائق التى تم بها تجسيد مثل هيردر العليا فى قصائد جوته الغنائية فى أوائل سبعينيات القرن الثامن عشر. فى مسرحيته جوتس فون برليشينجن *Gotz von Berlichingen* (كتبها عام ١٧٧٣) وفى آلام الشاب فرتر *Die Leiden des jungen Werthers* (كتبها عام ١٧٧٤)، بذل جوته جهدًا أكثر من أى كاتب آخر لتأسيس العاصفة والقصف باعتبارها "ولها مسايرًا للذوق الحديث بالعبقرية الأصيلة" على حد قول بدّو[٢٥]. ولكن فى آلام الشاب فرتر بدأ جوته فى الوقت نفسه منظورًا أكثر نقدية ووعيًا تاريخيًّا لهذه الأيديولوجيا الأدبية نفسها؛ فيلفت الانتباه إلى افتتان بطله بالكتابة البريطانية التى تحتفى بالشعور العفوى، ويصوره منساقًا للانتحار من خلال تنميته المفرطة لذاتيته. وهكذا بدأ جوته - فى النص نفسه الذى يمثل ذروة استثماره لافتتان حركة العاصفة والقصف بالعبقرية الأصيلة - قضية واصل إعادة التفكير فيها طوال ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر.

يمكننا أن ننظر إلى تغلغل جوته المطول فى قضية العبقرية، بهذا المعنى، على أنه شامل لمصطلحات كانط الأكثر منهجية وشكلية التى استخدمها فى وصفه الشهير فى كتابه **نقد الحكم** (١٧٩٠) وفى ملاحظاته على العبقرية فى كتابه **الأنثروبولوجيا من وجهة نظر براجماتية** *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht* (١٧٩٨). تابع كانط المجادلات حول العبقرية داخل ألمانيا وخارجها باهتمام شديد، وقرأ كتاب جيرارد مقالة عن

(٢٥) "Goethe on genius".

العبقرية وأعجب به، وبالرغم من أنه يختلف مع زعم جيرارد بأن العبقرية ملكة أو قدرة منفصلة فى حد ذاتها ويسخر من الاعتماد على التشـــابه مع نمو النبات، فإنه أثنى على جيرارد واصفًا إياه بأنه أنتج أفضل تناول للموضوع حتى ذلك الوقت. فعند كانط، كما عند جوته، تتعلق القضية الأساسية التى يطرحها مفهوم العبقرية بالعلاقة بين غائية النمو العضوى من جهة والقواعد اللازمة للفن من ناحية أخرى، قال كانط فى مقالته "تحليل الرفيع" بأن العبقرية هى على وجه الدقة المجال الذى يتداخل فيه الفن والحكم (القسم رقم ٤٦، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس). وبالرغم من أن الفن وأحكام الفن تفترض قواعد فإن هذه القواعد لا يمكن أن تتخذ المفاهيم "أساسًا محددًا لها، أى أنه لا ينبغى أن يقوم الحكم على مفهوم الطريقة التى يكون بها المنتَج ممكنًا". ويترتب على ذلك عند كانط أنه "يجب اعتبار العبقرية نقيضًا لروح المحاكاة"، ومع ذلك فهذا التضاد غامض: "لا يمكن لكاتب مثل هوميروس أو فيلاند Wieland أن يظهر الطريقة التى تنشأ بها أفكاره – الثرية خيالاً وفكرًا على السواء – وتتلاقى فى ذهنه، والسبب فى ذلك أنه هـــو نفسه لا يعرف، وبالتالى لا يستطيع أيضًا أن يعلمها لأى شخص آخر... لا يمكن نقل مهارة الفنان [لشخص آخر] بل لابد أن تمنحها له يد الطبيعة مباشرة... ولابد من استخلاص القاعدة مما فعله الفنان، أى من المنتج الذى يمكن أن يستخدمه الآخرون لاختبار موهبتهم، جاعلينه نموذجهم، ولا يجب نسخه، بل تجب محاكاته" (القسم رقم ٤٧، ترجمة بلوهار، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس).

إذا كانت العبقرية من منظـــور علم الجمال الكانطى صـــارت مقولة توفيقية وتوسطية بشكل بارز للذاتية، فإنها من المنظور الاجتماعى والسياسى تعد تشكلاً أيديولوجيًا متناقضًا على نحو فائق للعادة. عند تعليق سيمون شافر Simon Schaffer على التضمينات السياسية السريعة التقلب – وغير المؤكدة، إذا سلمنا بمجرى الأحداث التاريخية – لمفهوم العبقرية فى تسعينيات القرن الثامن عشر، يلاحظ ميلاً لموازنة التأثير الثقافى بالابتعاد ذى الطابع المثالى: "إن القدرة على التعاطف مع مجرى التاريخ هى بالضبط التى سمحت للعبقرى الأصيل أن يحرر نفسه من الثقافة الشعبية"(٢٦). يمكننا أن نرى هذا الميل نشطًا فى كتاب شيلر عن الشعر

---

(٢٦) Schaffer, "Genius in Romantic natural philosophy".

البسيط والعاطفى (١٧٩٥-١٧٩٦)، حتى عندما يحاول أن يزعم وضعًا ثقافيًا وأخلاقيًا بطوليًا للعبقرية الشعرية "البسيطة" بالضرورة؛ إذ إن شيلر يحتفى بالعبقرية الشعرية من خلال مصطلحات قريبة من مصطلحات كانط ومتأثرة بها تأثرا دالاً: "إنها لا تتقدم من خلال المبادئ المقبولة، بل من خلال ومضات البصيرة والشعور، إلا أن... مشاعرها قوانين لكل العصور ولكل أجناس البشر" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون). إلا أننا ندرك فى موضع لاحق من مقالة شيلر أنه مثل هذه العبقرية، لا ينبغى علينا أن ننظر إلى أولئك البشر المنخرطين فى النشاط العملى والصراع، بل نبحث عن "فئة من البشر نشيطة دون كد وقادرة على صياغة مثل عليا دون تعصب، وهى فئة توحد داخلها كل وقائع الحياة بأقل نواحى قصورها الممكنة، وأنجبتها تيارات الأحداث دون أن تصير ضحية لها. هذه الفئة يمكنها حفظ الوحدة الجميلة للطبيعة البشرية التى تدمرها لبرهة أية مهمة محددة، وتدمرها على الدوام حياة مليئة بمثل هذا الكد، وهى تحدد - فى كل شىء بشرى خالص - قاعدة الرأى الشائع من خلال مشاعرها" (الأعمال الكاملة، المجلد العشرون). يعى شيلر بأن "مثل هذه الطبقة قد [لا] توجد فعلاً"، وأنه يعرض "مجرد فكرة". ومع ذلك، يشكل حافز و"فكرة" شيلر وتضمينها - أى توسيعه لمفهوم العبقرية ليشمل "فئة" كاملة يضعها فى تباين حاد مع "الطبقة العاملة" - تحويلاً مهمًا ومؤثرًا لأفكار أوائل القرن الثامن عشر عن العبقرية الطبيعية الفطرية. كما أن صياغة شيلر ترتبط ارتباطًا أخاذًا بالمثل العليا لمقدمة وردزويرث، حيث تستحوذ العبقرية الشعرية على لغة العمال الريفيين وتجربتهم وتغير هيئتهما من خلال عمل الكتابة المتميز ثقافيًا.

طوال أواخر القرن الثامن عشر، تنافست ما يمكن أن نطلق عليها بوجه عام الصورة النخبوية أو الطليعية للعبقرية الشعرية السامية على البروز مع مثل أعلى أكثر تجانسًا وشعبى المذهب على نحو أولى للموهبة المتعاطفة العاطفية. ويعد كتاب آدم سميث **نظرية العواطف الأخلاقية النص الفلسفى الثرى** فى هذا الصدد هنا. فيتوسع سميث فى شرح النقاش السابق لأولوية الشعور فى كتابات شافتسبيرى وفرانسس هتشيسون Francis Hutchison وجيمس أربكل James Arbuckle والتحليل الثاقب فى كتاب هيوم Hume **أطروحة فى الطبيعة البشرية** (١٧٣٩)، وخصص الفصل الأول لطرح فكرته المتمثلة فى "أيًا كان الإنسان أنانيًا

كما يفترض، من الواضح أن فى طبيعته بعض المبادئ التى تجعله يهتم بمصير الآخرين"، كما يخصصه لتعيين طبيعة "التعاطف" بوصفه "مشاركة وجدانية بعاطفة من أى نوع". وتفكير سميث هنا مناظر تماما لوصفه اللاحق لتداخل النفعية والتعاون الاقتصاديين فى **كتابه ثروة الأمم** (١٧٧٦). وبالرغم من أن سميث لا يقول شيئا مباشرا عن العبقرية الشعرية فى كتابه **نظرية العواطف الأخلاقية**، فإن تأكيده على القدرة البشرية المميزة على قرن مشاعرنا الخاصة بمشاعر الآخرين كان ذا تأثير كبير على الشعراء والنقاد والمنظرين الذين كانت العبقرية اهتمامهم الأساسى. ذكر جون أوجلفاى John Ogilvie فى كتابه **ملاحظات فلسفية ونقدية على طبيعة الإنشاء ومميزاته وأنواعه العديدة** *Philosophical and Critical Observations on the Nature, Character, and Various Species of Composition* (١٧٧٤) أن الشاعر العظيم لابد أن يكون قادرا على "التعمق فى طباع الملم بهم. وهو يكتسب سهولة أن يقرأ فى الملامح تلك الإحساسات التى تحرك الفؤاد، حتى إن كانت هذه الإحساسات مستترة للغاية" (المجلد الأول). ويؤكد جيمس باتى – الذى ظهر كتابه **مقالات عن الشعر والموسيقى كما يؤثران فى الذهن** *Essays on poetry and Music, as They Affect the Mind* بعد قصيدته عن "مسار العبقرية" بخمس سنوات تقريبًا- على أن القدرة على التعاطف يجب أن تمتد لتشمل الكائنات غير البشرية والأشياء: "لا يجب [على الشاعر] أن يدرس الطبيعة ويعرف حقيقة الأشياء فحسب، بل يجب عليه أيضًا أن يمتلك... حساسية تمكنه من الولوج – بعواطف متقدة – فى كل جزء من موضوعه حتى يشبع عمله بشجو وطاقة كافيين لإثارة عواطف مماثلة فى القارئ" (الطبعة الثانية، ١٧٧٨). كانت جهود الشعراء لتفعيل هذا الفهم للخيال المتعاطف جهودًا غزيرة؛ فقصيدة باتى "تعاطف" Sympathy ظهرت عام ١٧٧٦ برفقة كتابه **مقالات عن الشعر والموسيقى**. وقرب نهاية القرن قدم إرازموس داروين شيئًا أشبه بالصورة المادية لهذه القدرة وربطها بالتراث الأسطورى القديم عندما تستميل شخصية مجسدة تحمل اسم "العبقرية" من الشاعر والقارئ قرب بداية كتابه **حديقة النباتات** *The Botanic Garden*:

ولكن يا من يضيء
شعاع الذوق والفضيلة البديع

ذهنه بأيام أصفى
يا من يتملك كل اهتزاز خافت
حسك الدقيق
بتعاطف النغمات العذب المستجيب
("اقتصاد الاستنباث")
(النشيد الأول، المقطوعة الثانية)

تصاحب فكرة "الحس الرقيق" "التعاطف العذب المستجيب"، أى تراتب الحساسية مع المشاركة الوجدانية. ونلاحظ مدى سريان التوتر الكامن بين التفوق الموهوب والتعاطف فى كل نظريات السمو. فيخصص بيرك ثلاثة أقسام من الجزء الأول من كتابه بحث لـ"التعاطف" ويعود للفكرة فى الجزء الخامس، حيث يهتم على وجه الخصوص بتفسير سمو لغة الشعر. وبعد أن ينظر إلى أمثلة على الملكة الشعرية من فرجيل وهوميروس إلى لوكريتيوس Lucretius، يختتم قوله بأن "وظيفة" الشعر والبلاغة "أن يحدث تأثيرهما من خلال التعاطف، لا من خلال المحاكاة، أن يظهرا أثر الأشياء فى ذهن المتحدث أو أذهان الآخرين، بدلاً من أن يقدما فكرة واضحة عن الأشياء نفسها" (الجزء الخامس، القسم الخامس، تحقيق بولتون). ثم يربط بيرك حجته التأثيرية على نحو قاطع بالإمكانات المميزة للكلمات: "نحن نلعب دورًا غير عادى فى عواطف الآخرين... و... نتأثر بسهولة ونتعاطف من خلال أية علامات تظهر عليهم، ولا توجد علامات بإمكانها التعبير عن كل أحوال معظم العواطف تعبيرًا أكمل من التعبير الذى تقوم به الكلمات.... نحن نسلم للتعاطف بما ننكره على الوصف" (الجزء الخامس، القسم السابع، تحقيق بولتون). وقدم بيرك تعقيدًا فعالاً للفكرة التى عبر عنها جوزيف وارتون فى كتابه **مقالة عن بوب**: "إن السامى والمثير للعطف هما العصبان الرئيسيان لكل شعر أصيل" (الجزء الأول). ونتبين هنا السبب فى أن ويمسات قال عندما أعاد النظر إلى الماضى – رغم مقاومة جونسون(٢٧) – إن "فكرة القرن الثامن عشر عن السمو

---

(٢٧) Cf. Wimsatt, *Short History*.

باعتباره تجربة ذاتية للعبقرية انسجمت انسجامًا كبيرًا مع المبدأ الناشئ للترابط من خلال التلاؤم العاطفى" (تاريخ مختصر).

الخـــيــال

يقول مارك أكنسايد قرب بداية كتابه **مباهج الخيال** إن "نَفَس الطبيعة المتقد لابد أن يؤجج النار فى العبقرية المختارة". ولكن اتضح أنه يعنى بذلك أن "من السماء تبدأ أنغامى/ من السماء تنزل/ شعلة العبقرية على الصدر البشرى". وكان أكنسايد قد أكمل لتوه دراساته فى اللاهوت والطب فى جامعة إدنبره عندما نشر عام ١٧٤٤ أشهر وأنجح قصيدة له. إن مجرى حياة أكنسايد الأكاديمية – الحركة التصاعدية من الدين إلى العلم – واضحة فى المنظور التصورى والتوليف اللذين تقدمهما القصيدة. وبالرغم من أن أكنسايد يركز طوال المقطوعات الشعرية الافتتاحية على التنوع الثرى للوجود الأرضى – تشق كلمة "أشياء" طريقها مرارًا خلال الكتاب الأول، وتختم مقطوعتين من المقطوعات الشعرية الثلاث الأولى على نحو تأكيدى – فإنه يحرص على أن يصب نفسه فى "القالب الأكثر رفعة" الذى "حبت [الطبيعة أصحابه] بلهيب أنقى":

لهم بسط الرب القدير
كتاب الطبيعة المتناغم
ليقرءوا فيه صورته

من المؤكد أن تلك الفئة القديمة من "تباشير الرومانسيين" Pre-romantic بها أوجه قصور، إلا أن هناك رابطة مهمة لا سبيل إلى إنكارها بين إحساس أكنسايد بعالم من الأشياء تتم قراءتها على أنها "صورة " "الواحد الأزلى" وعالم الطبيعة الذى يتمنى كولردج أن يكون فى متناول ابنه الرضيع فى قصيدته " الصقيع فى منتصف الليل" (١٧٩٨):

لـــــذا ســـــــترى وتســـــمع
الأشكال الجمالية والأصوات المفهومة
لتلك اللغــة الأزليــة ، التى نطــق بها
ربك الــذى يظهــر منــذ الأزل آيــاته
فى كل شىء، وكل الأشــياء باطنة فيه

فعند أكنسايد كما عند كولردج (الذى كتب بعــد ذلك بأكثر من خمسين سنة، وقبل أن يحدث الخطاب الإعلانى الألمانى أثره العظيم على تفكيره) العــالم المادى يثير الخيال البشرى ويخضــع له؛ لأن العــالم نفســه مخـلوق من قبل الخيال بشكله الســامى اللامتناهى[٢٨]. وفيما يتعلق بهــذا الشأن، يقوم الخيال بوظيفة أصلية Originary [نسبة إلى الأصل] بالإضــافة إلى وظيفته التوسطية الأكثر وضــوحا وألفــة ، وهى وظيفة يخصصها له أكنسايد، متبعًا فى ذلك أديسون، فى مقالته النثرية تصميم[٢٩] Design. ففى كل من الطبيعة والفن – كما يقول أكنسايد – يقطن الجمال.

حيث يبزغ التعبير الرفيع للذهن
ويسيِّر بالتدريج بحثنا المفتون
إلى الأصل الأزلى الذى تنشر قوته
هذا المزيج اللانهائى من مفاتن الشمس
عبر كل ذلك التجانس اللامحدود للأشياء
مثل أشعة الشمس تتألق من الشمس الأم

---

(٢٨) انظر Engell, *Creative Imagination*, الذى يلاحظ أيضًا إشارة أكنسايد إلى "القوى التشكيلية" Plastic Powers، وهــى عبــارة ذات دلالــة كبرى فى مفردات كولردج النقدية.

(٢٩) هناك قوى معينة فى الطبيعة البشرية يبدو أنها تشغل مكانة وسطى بين أعضاء الحس الجــسدى وملكــات الإدراك الأخلاقى؛ وقد أطلق عليها اسمًا عامًا، ألا وهو قوى الخيال".

تتلاقى مقالات أديسون التى نشرها فى مجلة سبكتاتر عن "مباهج الخيال"، واختلاسات طومسون Thomson المنظومة لأوصاف علمية جديدة، للعالم الطبيعى ورؤية شافتسبيرى للتناغم الأفلاطونى، كل ذلك تلاقى فى احتفاء أكنسايد بالخيال باعتباره قوة أخلاقية وسياسية وجمالية على السواء.

لعل المغزى السياسى لقصيدة أكنسايد جدير بالملاحظة فى هذه المرحلة المبكرة من النقاش؛ ذلك لأن جانبه المتناقض ظهر فى العادة فى الكتابات اللاحقة عن الخيال. فمن جهة، يؤدى الخيال إلى "الحقيقة" و"أختها الحرية" على السواء، وهو من جهة أخرى قوة تمارسها "النفس رفيعة المولد" التى صبتها الطبيعة "داخل قالب أكثر رفعة" وحبته بلهيب أنقى". فى نطاق إطار مرجعى مرتبط وإن كان مختلفًا نوعًا، وبالرغم من أن "عناية السماء الكريمة" غرست "هذه الرغبة/ فى الأشياء الجديدة والغريبة لكى تحفزنا/ على عمل متواصـــل" فإن هذا العمل الخيالى "يسخر من الملكية"، و"يأنف من أن يظل جناحها الملهم من السماء/ أسفل محجرها المحلى". وكلمة "عمل" مثل كلمة "شيء" كلمة كثيرة الورود وكثيرة التغير دلاليًا فى لغة أكنسايد. ويمكننا أن نرى بالفعل وبوضوح شديد الوظيفة الأيديولوجية للخيال باعتباره فئة الرغبة التى تطلق العنان لدافع تأكيد الذات وتوسيع هذه الذات مع إضفاء الطابع المثالى على علاقتها بالطبقة الاجتماعية الاقتصادية وعزلها عن أى شئ سوقى ومتناه مثل المقتنيات المادية. وعند هذا المستوى من التعبير والتلقى فيما لا يقل عن توليف كتاب **مباهج الخيال الواعى صراحة للأفكار النقدية السائدة**، يعد هذا الكتاب نقطة مرجعية قيمة فى منتصف القرن لتتبع تطور دور الخيال فى الأيديولوجيات الناشئة للجمال.

أبرز جيمس إنجل James Engell أكنسايد فى تاريخهْ الرحب لأفكار القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر عن الخيال الإبداعى، ملاحظًا أن أكنسايد "لا" يسبق [فحسب]... أوصاف جيرارد و تيتنز Tetens بل كذلك أوصاف كولردج "الخاصة بالعملية التخيلية التى تدمج الأفكار فى كل جديد متناغم"، إلا أنه استبق ما صار بعض أفعالهم المفضلة: "يولف/ يقسّم"، "يمزج"، "يربط"، "يتلاقى"، "يوسع"، "يلطف"، "يتفاوت". ومن المهم أن نقر بأن لفظ "الخيال" اتخذ ظلالاً أكثر رفعة ومهابة خلال العقود الأولى من القرن. فرفع

"الخيال" Imagination فوق "الفانتازيا" Fancy كان يشق طريقه بالفعل فى كتاب هوبز Hobbes **اللوياثان** *Leviathan*، بالرغم من أن الرفع هنا اعتمد على مفهوم الخيال الذى يضرب بجذوره فى التجربة الحسية، خاصة الشق البصرى منها، سواء أكانت فورية أم متذكرة. وكما يشرح ويمسات، "بمجرد أن تم التمييز بين «الخيال» و«الخيال المثالى» – وكان ذلك يتم عادة – كان مصطلح «الخيال » هو الذى يحظى بالتميز. فاكتسب مصطلح «الخيال» بمفهومه الأديسونى قدرًا من الرقة والدفء وعمق الإحساس الجيد" (تاريخ مختصر). ظل الارتباط بتجربة الحواس، خاصة بالبصر، بارزًا، بالرغم من أن الفانتازيا لهذا السبب نفسه صار أحيانا المصطلح المتميز عندما كان يتم تأكيد قدرة ذهنية أكثر إبداعًا وأقل التصاقًا بالأرض. توضح قصيدة جوزيف وارتون الغنائية "إلى الخيال المثالى" To Fancy (كتبها عام ١٧٤٦) هذا التحول الأخير من خلال تشخيص يتخذ طابعًا شبقيًا وغريبًا بلا خجل. إن وارتون أكثر التزاما بالمثل العليا الفطرية والعاطفية للنشوة الشعرية Poetic Transport من أكنسايد، و"خياله المثالى" طريقة أكثر سمعية نسبيًا، وأقل بصرية، من طرائق الحدة النفسانية، إلا أن المجاهدة فى سبيل ملكة ذهنية سامية وموحدة مجاهدة شائعة عند كليهما، والتأكيد على التجليات الشكلية واللفظية لـــ "الطاقة المقدسة" للخيال المثالى ملمح أخاذ من ملامح قصيدة وارتون الغنائية:

كالبرق، دع شعره القدير
يخترق مكنونات الصدر الدفينة

وهكذا تربط الإيماءة الخاتمة العبقرية البريطانية المحلية بالعبقرية الكلاسية القديمة – "دع بريطانيا تنافس اليونان" – بصداها الأقل تبجيلاً إلى حد ما لرغبة أكنسايد فى نهاية مباهج الخيال، الباب الأول، فى أن "ينغِّم القيثارة البريطانية على موضوعات أثينية قديمة".

بينما كان الشعر البريطانى فى أربعينيات القرن الثامن عشر يفسح مجالاً طازجًا للتصورات الإلهامية الشاملة للخيال والفانتازيا، كانت الفلسفة البريطانية تخصص للكلمة الأولى – الخيال – وظيفة ذهنية مختلفة إلا أنها أقل مركزية. فى كتاب هيوم Hume **أطروحة فى الطبيعة البشرية** *Treatise of Human Nature* (١٧٣٩)، يجعل هيوم الخيال

- الذى يعرفه بأنه "الحيوية المرحة لأفكارنا" - القوة التكاملية النشطة الرئيسية فى معالجة الذهن للتجربة: "الذاكرة والحواس والفهم.. كلها تقوم على الخيال أو الحيوية المرحة لأفكارنا" (تحقيق سلباى بيج Selby-Bigge). فالخيال عند هيوم لا يثرى ويعقّد تداعى الأفكار فحسب، بل وهو كذلك قدرة الذهن على توليد "انطباعات" الحواس كـ "أفكار" فى المقام الأول. وكما يقول إنجل "عند توليد الانطباعات كأفكار، يمكن أن يقوم الخيال بتبديل مواضعها وانتزاعها من سياقها وتجزيئها وحتى صهرها" (الخيال الإبداعى). والخيال عند هيوم خيال لا غنى عنه ولا يمكن التكهن به، وهو عرضة لـ "العواطف" دائمًا وفى تصارع معها عادة، تلك العواطف التى يعد الخيال مسئولاً عن إثارتها، إلا أنه لا يستطيع التحكم فيها أو توجيهها إلا جزئيًا. والخيال قوى وضرورى للحياة البشرية بقدر ما هو خادع وخطير. والخيال الهيومى ليس مزدوج العاطفة ambivalent دومًا بمثل هذه الدرجة. فهيوم استبق آدم سميث فى النظر إلى "التعاطف" على أنه "تحويل فكرة إلى انطباع [عاكسًا العملية الأولية للتركيب الذهنى] بقوة الخيال" (أطروحة فى الطبيعة البشرية). وفيما بعد فى مقالته "عن التراجيديا" (كتبها عام ١٧٥٧)، حدد هيوم للخيال دورًا رئيسيًا فى توحيد النص الأدبى، فقال إن أحداث القصة "لابد أن تترابط من خلال عروة أو رابطة معينة": "لابد أن ترتبط ببعضها بعضًا فى الخيال، وتشكل نوعًا من الوحدة" (الأعمال الفلسفية، ١٨٥٤، المجلد الثالث). وزعم هيوم أن الشاعر العبقرى هو الذى يظهر هذا الجانب من نشاط الخيال Imaginative activity بأكبر ما يكون الإقناع.

من الواضح عند هيوم أن الخيال ليس مقصورًا - كما يزعم النقاد الرومانسيون وما بعد الرومانسيين ذوى المعرفة التجريبية - على الدور السلبى تمامًا أو الدور البصرى الخالص. ويمكننا أن نقول الشىء نفسه عن مكانة الخيال فى فلسفة الفيلسوف الفرنسى العظيم المعاصر لهيوم، ألا وهو كونديلاك الذى أدى تطويعه المادى والحسى للتقليد عند لوك أحيانًا إلى صرف النظر عنه باعتباره آليًا وغير ملائم لفهم الخطاب الأدبى[٣٠]. فى كتابه أطروحة

---

(٣٠) انظر Aarsleff, "The tradition of Condillac: the problem of the origin of language in the eighteenth century and the debate in the Berlin Academy before Herder" and "Condillac's speechless statue" in *From Locke to Saussure.*

عن الحواس *Traité des Sensations* (١٧٥٤)، رفع كوندياك "الخيال" فوق الذاكرة، وقال إنه فى أوسع معانيه عبارة عن "اسم العملية الذهنية التى تجمع خواص الأشياء العديدة لخلق مجموعات لا توجد نماذج لها فى الطبيعة... فهو يقدم المباهج التى تفضل على الحقيقة نفسها فى بعض النواحى" (الأعمال الفلسفية، المجلد الأول) وبالرغم من أن الخيال يعتمد فى دوره للبناء فى القول والثقافة على تكميله بالتأمل والتحليل، فإنه عند كوندياك ليس مجرد مصدر وهم قط. وفى كتابه مقالة حول أصل المعارف البشرية *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (١٧٤٦)، يتم فهم "الخيال" فى البداية من خلال نشاطه فى إحياء المدركات والحفاظ عليها (١، ٢، - "الخيال والتأمل والذاكرة"). ولكنه عندما يتحول كوندياك إلى "التأمل" وإنتاج اللغة، ينظر إلى التأمل باعتباره منبعثًا من الخيال والذاكرة، ثم "يتفاعل مع الخيال والذاكرة اللذين أنتجاه ويؤثر فيهما" (الأعمال الفلسفية، المجلد الأول). وفيما بعد، يتم إظهار عملية "إعطاء علامات لأفكارنا" إظهارًا لافتا على أنها تنتج "من تقديم، الخيال للذهن، علامات لم تدخل قيد الاستخدام بعد، ومن ربط الانتباه لهذه العلامات بالأفكار" (المقدمة، الأعمال الفلسفية، المجلد الأول) [٣١]. إن المكانة الإيجابية للخيال فى وصف كوندياك للحياة الذهنية والتطور الذهنى علامة من علامات علاقته النقدية بموقف لوك الذى وسعه بألمعية شديدة.

فى مواضع أخرى من النقد الفرنسى فى منتصف القرن الثامن عشر، توجد نظرية أقل تطورًا للخيال الشعرى مما نتوقع. استطاع ويليك أن يضع "الخيال" فى قائمة جنبًا إلى جنب مع "الفردية" و"حلم اليقظة" و"الطبيعة" كمصطلح إيجابى فى كتابات روسو النقدية (تاريخ النقد الحديث، المجلد الأول)، لكنه لم يكلف نفسه عناء التوقف عند أى إسهام محدد لروسو فى الخطاب الرسمى عن الخيال. ولكن ديدرو مسألة أخرى. يحتوى كتابه حلم دالمير *Rêve de d'Alembert* (كتبه عام ١٧٦٩، إلا أنه لم ينشر حتى عام ١٨٣٠) على تأمل مهم فى "الخيال الاستعارى" l'imagination métaphorique باعتباره إدراكا للتناظرات المستترة

---

(٣١) انظر **الأعمال الكاملة**، المجلد الثانى: "يخيل إلى أحيانًا أن أقارن أنسجة أعضائنا بأوتار مهتزة مسموعة... هذه الآلة ذات وثبات أخّاذة، وتهز الفكرة التى توقظها نغمًا يفصله عنها فصلاً غير مفهوم".

بين المجالات أو المقامات المختلفة للتجربة. وبالرغم من أن صورة الذاكرة عند ديدرو باعتبارها قبوًا من الصور توحى بتوجه بصرى قوى، فإنه أبرز صورة نقدية عنده – أى صورة الخيال الاستعارى الذى يعمل مثل الاهتزازات المتعاطفة لآلة موسيقية وترية (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى) – أكثر جاذبية وأكثر تقدمية[٣٢]. كتب أحيانا عن الخيال كما لو كان ظاهرة فسيولوجية تمامًا، متحدثًا عن "المراكز العصبية" و"الكائن العضوى" الشعرى. ولكن ترك ديدرو لنا تأملاته عن الخيال فى كتابه **حلم دلمبير** ناقصة على نحو يغرى بالعقيب، وربما كان ويليك على صواب عندما زعم أنه "لا يمكن استنباط نظرية فى الشعر من هذه الفقرات" (تاريخ النقد الحديث، المجلد الأول). ومع ذلك ترك لنا ديدرو تفسيرًا مميزًا، وإن كان مبتسرًا، للإدراك الاستعارى بوصفه وظيفة أولية للخيال، وظيفة غامضة ومادية فى أساسها فى الوقت نفسه.

كل الكتّاب الذين تعرضنا لهم حتى اليوم، خاصة هيوم، يرون الخيال عاملاً فى ارتباط وثيق مع "تداعى الأفكار"، وهو مفهوم يظهر بالتدريج من المكانة السلبية الممنوحة له فى مقالة لوك ليصير الانشغال المهيمن لفلسفة منتصف القرن (انظر مناقشة جيمس سامبروك James Sambrook فى فصل لاحق أدناه). وبالرغم من أن المذهب الارتباطى قد يبدو مقيدًا للخيال، إن لم يكن مقيدًا له بمادة فسيولوجية على نحو آلى من الاهتزاز العصبى، فبعلاقة تكميلية على نحو لابد منه بتجربة الحواس، فإن الواقع سمح بتطويرات نقدية متوسعة وغزيرة تمامًا. ومع ذلك ظلت قضية ما سيطلق عليه كولردج "استبداد العين" despotism of the eye (سيرة أدبية، الفصل السادس) باقية، ظل الخيال يُنظر إليه على نحو مفهوم باعتباره يتعلق أساسًا بـــ "الصور (الذهنية)" التى كان يُنظر إليها بدورها على أنها نتيجة الإحساسات البصرية. إن ملاحظة أديسون القائلة "إننا لا نستطيع فى الواقع أن تكون عندنا صورة وحيدة فى الفانتازيا دون أن تدخل لأول مرة من خلال البصر" (سبكتاتر، العدد ٤١٦) مازالت تعيش فى حجة كيمز التى تقول إن الخيال مقيد بـــ "أفكار البصر" عن "اختلاق صور الأشياء التى ليس لها وجود" (عناصر النقد، المجلد الثانى).

---

(٣٢) Wellek, *History of Modern Criticism*.

حتى الكتابة التى تظهر متحركة بجرأة نحو تصور الخيال باعتباره قوة مستقلة تظل مقيدة بالخطاب البصرى فى الأساس للأفكار والصور (الذهنية). يقول ويليك إن التحول ابتعادا عن معنى أديسون للخيال باعتباره تصورًا فى الذهن Visualization يبدو مكتملا لأول مرة فى كتاب إدموند بيرك **بحث فلسفى** ..." (**تاريخ النقد الحديث**، المجلد الأول). بدأ بيرك كتابه هذا بأن يبدو أنه يقدم منظورًا مختلفًا: "ذهن الإنسان به قوة إبداعية خاصة به، إما عندما يمثل على هواه صور الأشياء بالنظام والطريقة اللذين تتلقاها بهما الحواس، أو عندما يجمع تلك الصور بطريقة جديدة ووفقًا لنظام مختلف. هذه القوة تسمى الخيال وإليها ينتمى كل ما يسمى الابتكار والفانتازيا والإبداع وما شابه ذلك" ("مقدمة"، تحرير بولتون). ومع ذلك استطرد بيرك ليقول إن "الخيال ما هو إلا تمثيل للحواس". وتشير الحركة الدالة الأولية إلى تحول، ولكنه تحول يتناقض مع ما يتضح أنه فرضية بيرك الخاصة ويتناقض كذلك مع أديسون. فى المناقشة المهمة للغموض الشعرى باعتباره مصدرًا للسمو التى تناولناها قبل ذلك، ظهر بيرك نفسه على أنه يعمل، وإن كان بطريقة سالبة، آخذًا النموذج البصرى فى الاعتبار: مازالت لغة الفردوس المفقود تنتج – من خلال "الوصف" – تلك الآثار للغموض السامى التى تظهر "القدرة على إثارة عاطفة أقوى" من "أفضل لوحة". إن الحجة التى تقول إن الكلمات يمكن أن تؤثر فينا بوصفها "مجرد أصوات" بدون دلالة الأفكار تنحرف انحرافًا بالغًا عن النموذج البصرى، إلا أنها تنحرف هذا الانحراف مناقضة للمزاعم التمثيلية الغالبة فى كتاب **بحث فلسفى**. إن زعم بيرك بأن الخيال يمارس إبداعه من خلال "جمع.. الصور (الذهنية) بطريقة جديدة ووفقًا لنظام مختلف" لا يخرج كلية على الفهم البصرى لما يشكل "الصور الذهنية".

فى النقد الألمانى، يبدو تأسيس "الخيال" فى "الصورة (الذهنية)" البصرية تشكيلا اشتقاقيًا مناظرًا؛ يقوم الخيال Einbildungskraft على مفهوم الصورة das Bild، أى الصورة المادية أو التصور الذهنى الذى يتخذ شكلاً بصريًا. ولكن كما يوضح إنجل، حاول لايبنتس Leibniz وكرستيان فولف Christian Wolff أن يميزا تمييزًا منهجيًا بين المصطلحين اللاتينيين Imaginatio [الوهم، التوهم، الخيال المثالى] و Facultas Fingendi

[القدرة على التخيل أو التشكيل] بطرائق فتحت مناظير نقدية جديدة للخيال قبل ترجمة كتاب بيرك **بحث فلسفى** إلى اللغة الألمانية. كان لسينج يهتم اهتمامًا كبيرًا بكتاب **بحث فلسفى** وفكر جديا فى ترجمته إلى الألمانية خلال الفترة التى انتهت بنشر كتابه **اللاوكون** *Laokoon* (١٧٦٦)، الذى يعد أشهر حجة فى عصر التنوير ضد قرن الخيال فى الشعر بالخيال التصويرى. ويجد المرء فى انجذاب لسينج لـــ"اللعب الحر للخيال" أساسًا لما سيصير المسار الأكبر فى الخطاب النقدى الألمانى. وبالرغم من أن لسينج نفسه استبقى مصطلح الخيال Einbildungskraft، فإن تأثيره لابد أن يكون حاسمًا فى الترويج لصعود مصطلح القدرة الشعرية Dichtungskraft (أو أحيانًا مصطلح Dichtungsvermögen الذى يدل على المعنى نفسه) باعتباره بديلاً مساويًا للمصطلح الإنجليزى والفرنسى "الخيال" imagination وهما مرادفان يمنحان الشعر Dichtung علاقة متميزة بالنسبة لقوة الذهن الإبداعية.

مصطلح "الخيال" Einbildungskraft لا يزيحانه بديلاه تمامًا، فعلى سبيل المثال، يمنحه كانط حياة جديدة ورفيعة إلا أنه يتمسك به؛ لأنه مثل "الخيال" imagination، يمكن أن يعيّن مقولة معرفية غير مقصورة على طريقة ووسيلة فنية معينة. ولكن كما يقول إنجل، "بداية من عام ١٧٧٠ فصاعدًا، كان الميل إلى فصل الوهم Phantasie والخيال Einbildungskraft والقدرة الشعرية Dichtungskraft ممارسة شائعة فى الفكر الألمانى" (الخيال الإبداعى). وأسهم العديد من المنظرين بعيدًا عن الأسماء المألوفة لحلقة العاصفة والقصف Sturm und Drang Circle فى المبادرة النقدية الجديدة: إرنست بلاتنر Ernst Platner فى كتابه **أنثروبولوجيا الطبيب والفيلسوف** *Anthropologie für Aerzte und weltweise* (١٧٧٢، طبعة مزيدة عام ١٧٩٠)، وليونهارد مايستر Leonhard Meister فى كتابه **مقالة عن الخيال** *Versuch über die Einbildungskraft* (١٧٧٨) وفى ثلاث دراسات أخرى نشرت بين عامى ١٧٧٥و ١٧٩٥، وسولتزر الذى يعد مقاليه عن "الخيال" و"القدرة الشعرية" فى كتابه **نظرية عامة** *Allgemeine Theorie* ملائمين بوجه خاص لمحمل التفكير الألمانى الجديد حول الخيال على نظريات الشعر، ويصر سولتزر على تمييز "الخيال" – أعم قدرة للذهن على إدراك العالم باعتباره تركيبه الخاص – عن "القدرة الشعرية"

لأن المصطلح الأخير "صفة خاصة من صفات الخيال، وأوسع وأخصب" (نظرية عامة، المجلد الأول)، يقول سولتزر إن الخيال فى الشعر لديه "القدرة على أن يخلق صورًا ذهنية من معطيات الحواس والحس الداخلى لم يتم إدراكها إدراكًا فوريًا من قبل"، وبصياغة لابد أن كولردج حاكاها فى تعريفه الشهير للخيال الثانوى Secondary Imagination، يقول بأن الخيال عند خلق هذه الصور الجديدة لابد أن يقوم فى العادة بإذابة مدركات التجربة المتلقاة بطريقة شائعة وفصلها وهو بصدد جعلها متكاملة فى كلٍّ عضوى متقن (المجلد الأول). إن مناقشة سولتزر تستبق كتاب شلى **دفاع عن الشعر** استباقًا أكثر لفتًا للنظر حتى من كتاب كولردج **سيرة أدبية** فى تأكيده الذى يتخذ طابعًا مثاليًا على القدرة المميزة للغة على الاستحواذ على الذهن مباشرة بمعزل عن توسط الحواس: "من بين الفنانين، يحتاج الشاعر إلى القدرة [الشعرية] بأعلى درجاتها، لأنه.. لا يعمل من أجل الحواس، بل من أجل الخيال" (المجلد الأول). ونرى هنا خروجًا على التقليد التجريبى، حتى بالصورة التى استوعبها بيرك ولسينج ونقلاها.

كان هذا الميل إلى عزل الخيال فى الشعر عن الحس المادى له حدوده، كما أدرك سولتزر نفسه عندما قال إنه من خلال الخيال فى أرفع أشكاله "يصير الوجود الروحى للأشياء منظورًا لنا". وواصل الكتّاب الملتزمون بشعرية الفورية العاطفية والإحالية التاريخية الكثيفة ترويج فكرة عن الخيال يتم فيها تحويل تجربة الحواس وتقويتها، بدلا من تهميشها وتفاديها. والدافع عند هيردر لتمييز الشعر باعتباره الفن الوحيد للخيال الخالص دافع قوى: الشعر هو "الفن الرفيع الوحيد للروح مباشرة" (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع)، إلا "أنه يشتغل على الحس الداخلى، وليس على العين الخارجية للفنان" (المجلد الثامن عشر). ولكن تكريس هيردر نفسه للشعر الغنائى والشعر الشعبى والغناء، كما رأينا، أرجعه دوما إلى التأكيد على الصوت اللغوى والصوت البشرى والوزن – بداية من **عن أصل اللغة** *Über den Ursprung der Sprache* (كتبه عام ١٧٧٢) إلى **عن طبيعة الشعر الغنائى وأثره** Von der Natur und

الذى كتبه *Terpsichore II* فى تيربسيكورى(*) Wirkung der lyrischen Dichtkunst عام ١٧٩٥ (الأعمال الكاملة، المجلد السابع والعشرون). وأصبح البعد الحسى للغة – الذى يعد فى الأساس عند هيردر مسألة متعلقة بالأذن ولا تتعلق بالعين – جزءًا حيويًا من الطاقة الخيالية لكونه ضاربًا بجذوره فى العفوية العاطفية للتراث الثقافى القديم.

نلاحظ فى هذه اللحظة الحاسمة أن هيردر ربما كان أهم شخصية أدبية فى أواخر القرن الثامن عشر قرأ كتاب فيكو **العلم الجديد** *Scienza Nuova* على وجه التأكيد بما فيه من افتراض "عصر ما بعد طوفان نوح" من الخيال الحسى(٣٣). كان لودوفيكو موراتورى Ludovico Muratori، معاصر فيكو، أكثر تأثيرًا على نطاق واسع فى نظريات أواخر القرن الثامن عشر عن الخيال، ونشر كتابه **قوة الخيال البشرى** *Della Forza della Fantasia Umana* فى البندقية عام ١٧٤٠. وإحياء موراتورى لتصورات عصر النهضة الإيطالى للإبداع الخيالى والخرافة Fiction ذكره سولتزر على نحو بارز كما ذكره فريدريش فون بلانكنبورج Friedrich von Blanckenburg نشر كتابه **ملحق أدبى لكتاب يوهان جورج سولتزر نظرية عامة فى الفنون الجميلة** *Litterarische Zusätze zu Johann Georg Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste* (١٧٩٦) قدم مسحًا شاملاً للخطاب النظرى الألمانى عن الخيال أدلى فيه جوته وكانط وشيلر وتيتنز بمداخلاتهم.

لا يذكر ويليك أو ويمسات وبرووكس أو أبرامز اسم يوهان نيكولاوس تيتنز Johann Nicolaus Tetens قط، ولكن إنجل يولى كتابه **مقالات فلسفية عن الطبيعة البشرية وتطورها** *Philosophische Versuche über die Menschliche Natur und ihre Entwicklung* (١٧٧٦ – ١٧٧٧) عناية كبيرة ويقول إنه هو وكانط "يقفان كتمثالين هائلين فى تصورهما للخيال" (الخيال الإبداعى). ورأى إنجل أن تيتنز أهم رائد لكانط – ثم صار

(*) تيربسيكورى Terpsichore فى الأساطير الإغريقية القديمة ربة الرقص والغناء الكورالى، كما يطلق الاسم أيضا على فن الرقص، والكلمة تعنى حرفيًا الاستمتاع بالرقص. (المترجم)

(٣٣) Engell, *Creative Imagination*.

فيما بعد مؤثرًا مباشرًا مهما على كولردج – ويرجع ذلك فى الأساس إلى الطرائق التى "يرتبط [بها] أصحاب المذهب الارتباطى والباحثون فى العبقرية فى بريطانيا، خاصة جيرارد، بالمفكرين الألمان". وقدم تيتنز مصطلحًا جديدًا لـ "الخيال" بأشمل معنى له: قوة الخيال Vorstellungskraft – الذى يعنى حرفيًا "قوة التقديم" – أو كما يفهمه تيتنز بطريقته الخاصة، قدرة الذهن على تقديم الصور داخليًا (المجلد الأول). ويشمل مصطلح تيتنز الإدراك المباشر ("قوة الإدراك" Perceptionsvermögen و"القدرة على الاستيعاب" Fassungskraft) أو إعداد الإدراك المباشر عند التمثيل ("تعديل الوضع" Wiederstellungkraft، أو "الإبداع" Phantasie أو "الخيال" Einbildungskraft، وهما مصطلحان بديلان) وفى أرفع تجلياته – تشكيل صور وأفكار جديدة، مما يطلق عليه تيتنز قوة الشعر Dichtungsverögen أو الطاقة المكثفة Dichtkraft. والخيال بوصفه "طاقة مكثفة" عند تيتنز عبارة عن "قوة تشكيلية خلاقة"، وهو تشكيل يميز الشعر باعتباره طريقة فى التعبير التخيلى Imaginative articulation، حتى بالرغم من أن تيتنز يدلى فى العادة بأمثلة من الفنون المرئية Visual arts. وأمثلته على "الطاقة المكثفة" فى الكتابة أمثلة مدهشة أحيانًا، كما فى ثنائه على البروبدنجناجيين(*) Brobdingnagians والليليبوتيين Lilliputians عند سويفت (انظر إنجل، الخيال الإبداعى). والطاقة المكثفة على كل حال طاقة تشكيلية وموحدة وتبعث النشاط والحيوية عند تيتنز. ومن الواضح أن تيتنز تبع جيرارد فى ربط العبقرية التخيلية بالقصدية المرادة، وشرح ذلك إنه فى الطاقة المكثفة تصعد الأساليب الأدنى أو الأكثر أساسية للنشاط التخيلى إلى مستوى أعلى وتصير "تلقائية"، أى "منشطة لذاتها" أو "مولدة لذاتها" أو حتى "مريدة لذاتها"(٣٤).

(*) نسبة إلى بروبدنجناج Brobdingnag، وهى بلد فى رواية رحلات جليفر لجوناثان سويفت، كل سكانها وكل شىء فيها هائل الحجم. (المترجم)

(٣٤) انظر: Engell, *Creative Imagination*: "بعد قراءة تتنز فى ١٧ مايو ١٧٧٩ كتب هامان إلى هردر أن كانط كان يضع تتنز نصب عينيه دائمًا، كما أنه نفسه ذكر استخدامه لتتنز".

تتجلى أهمية تيتنز لكانط فى إصراره على الدور المعرفى النقدى للخيال فى التمثيل، فى تصوير تصورات الذهن التى لولاه لظلت مستدخلة internalized تمامًا – وذلك من خلال الوظيفة التى يطلق عليها تيتنز اسم الوظيفة "التصويرية"(٣٥). كانت ملاحظات كانط عن الشعر فى كتابه **نقد الحكم** ليست شاملة، ولكنها وفيرة بما يكفى للإيحاء بمدى إمكان تطبيق المكانة المركزية باطراد للخيال فى فلسفته للذهن على إنتاج وتلقى الأعمال الفنية القولية Verbal Works of Art. فى القسم الذى يتناول "تقسيم الفنون الجميلة" من كتاب كانط، بعد تفسيره للعبقرية مباشرة، قسَّم كانط الفنون القولية" إلى "الخطابة" Oratory و"الشعر" بذكاء فلسفى بديهى: "الخطابة فن الانخراط فى مهمة الفهم كما [لو كانت] لعبا حرا للخيال، والشعر فن إجراء اللعب الحر كما [لو كان] مهمة الفهم" (القسم ٥١، الترجمة الإنجليزية لبلوهار، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس). أدى هذا التمييز الملغز بكانط إلى أن يزعم أنّ للشعر نوعًا من الإنتاجية المعرفية المستترة: "الشاعر... يعد بالقليل ويعلن مجرد لعب بالأفكار، إلا أنه ينجز شيئًا جديرًا بأن [يسمى] مهمة؛ لأنه عندما يلعب يقدم غذاء للفهم ويبعث الحياة فى تصوراته من خلال الخيال". ويواصل كانط السير على هذا النهج فى القسم رقم ٥٣، "مقارنة القيمة الجمالية للفنون الجميلة العديدة": "يحتل الشعر أعلى مكانة بين كل الفنون. (فهو يدين بأصله للعبقرية تقريبًا، وأقل [الفنون] عرضه للتوجيه من قبل قاعدة أو قدوة). يوسع الذهن؛ لأنه يحرر الخيال ويقدم لنا – من بين مجموعة غير محدودة من الأشكال الممكنة التى تتناغم مع تصور معين، ومع ذلك فى إطار هذا التصور – ذلك الشكل الذى يربط عرض التصور بثروة فكرية لا يوجد تعبير لغوى مكافئ لها تمامًا، ولذا يصعد الشعر بطريقة جمالية إلى الأفكار"(ترجمة بلوهار الإنجليزية، طبعة الأكاديمية، المجلد الخامس). ثم جادل كانط الارتباط الحميم بين الشعر والموسيقى الذى أصبحنا نعدّه مميزًا لصعود الشعر الغنائى فى أواخر القرن الثامن عشر. وبالرغم من أن احتفاء كانط بالشعر فى النقد الثالث من كتابه افتقر إلى ضرب أمثلة محددة والأهم من ذلك افتقر إلى الفلسفة الصريحة للغة لتمكن ملاحظاته من أن تصيره

---

(٣٥) يقدم الفصل السادس عشر من كتاب إنجل **الخيال الإبداعى** مناقشة تمهيدية جيدة لإسهام فخته.

قابلة للتطبيق مباشرة فى التأويل النقدى، فإنه أوصلنا إلى حد تلك التفسيرات الرومانسية للسمو الخيالى والقيمة الجمالية فأصبحنا ننظر إليه على أنه مخترعهما الفلسفى الأساسى.

أوصلنا النقد الثالث فى كتاب كانط بطريقة مباشرة إلى حد ذلك الهياج الفلسفى والنقدى العظيم فى تسعينيات القرن الثامن عشر بألمانيا الذى تبارى فيه هيردر وفخته Fichte وشيلر وتيك Tieck وفاكنرودر Wackenroder وشلنج والأخوان شليجل ووسَّعوا الموقف الكانطى. وهذا الهياج معقد لا يمكننا الإلمام به هنا. إن اقتران الروح Geist عند فخته بالخيال - إذا استشهدنا بمجرد مداخلة من المداخلات الفلسفية الكبرى - يرتبط بالشعر والشعرية ارتباطًا شديد التجريد ولا يمكننا أن نلخصه بكفاءة فى مسح من هذا النوع، وعلى أى حال، يمكن استيعاب آثاره على نظريات الخيال فى الشعر خير استيعاب فى إطار السياق التاريخى للرومانسية فى القرن التاسع عشر[٣٦]. ولكن ينبغى علينا أن نقول شيئًا عن إسهامى شيلر وجوته فى رؤية آخر القرن الثامن عشر للخيال. بالرغم من أن جوته كان قد قرأ كانط فى فترة مبكرة مثل ثمانينيات القرن الثامن عشر وبدأ التعليق عليه فى ذلك الوقت، فإن أهم تصريحاته النقدية عن الخيال تنتمى فى الأساس للفترة اللاحقة من حياته الأدبية والنقدية. ولكنه أعرب عن اهتمامه بقوة الخيال فى الشعر الخطيرة المدمرة التى تتباين تباينًا حادًا مع الإلهام الترنسندنتالى الذى فحصناه لتونا - وجاء هذا الإعراب جزءا من تمثيله لأيديولوجية العاصفة والقصف فى آلام الشاب فرتر: "خيالنا - الذى تجبره طبيعته نفسها على التكشف وتغذية الرؤى الخيالية للشعر - يمنح شكلاً لطائفة كاملة من المخلوقات نحن أدناها، ويبدو كل شىء حولنا أكثر بهاء وكل شخص آخر أكثر كمالاً" (الأعمال الكاملة، المجلد الرابع)[٣٧]. ويعد تفكير شيلر، فى أحد جوانبه، محاولة صريحة لتناول مخاوف جوته بأن يحدد بديلا صحيا من الوجهة الثقافية والنفسية للتقلب المريض للرغبة الخيالية. ففى كتابه **رسائل عن التربية الجمالية للإنسان** *Letters on the Aesthetic Education of Man* (١٧٩٥)، يراجع شيلر انجذاب كانط المتكرر لـ "اللعب الحر للملكات المعرفية" ويقدم مفهوم Spieltrieb الذى

---

(٣٦) الترجمة الإنجليزية لـ.Catherine Hunter, Signet Classic edition (1962)

(٣٧) الترجمة الإنجليزية لـ Catherine Hunter, Signet Classic edition (1962)

يعنى حرفيًا "دافع اللعب" أو "باعث اللعب" فى محاولة من جانبه لتسمية قوة ذهنية أكثر أساسية من "قوة الشعر" وأقل تأثرًا بالتضمينات الإشكالية التراكمية من "الخيال". و"دافع اللعب" يخلق الحالة التى يطلق عليها شيلر اسم "الشكل الحى" Lebende Gestalt (الخطاب الخامس عشر، الأعمال الكاملة، المجلد العشرون)، تم فيها تقييم المضمون التاريخى والحسى للعمل الفنى وفقًا لمبدأ مختلف عن المعايير المتعارف عليها، وذلك بعزله صراحة عن الواقع وعن الباعث العملى والمغزى. هنا نرى شيلر يشق طريقه نحو هذه الصياغات المؤثرة – ونبدأ فى استيعاب بعض مغزاها على كتابة الشعر وقراءته – فى قصيدته التى كتبها عام ١٧٨٩ بعنوان **الفنان** Die Künstler (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى).

قرأ كولردج مسرحية شيلر اللصوص *Die Räuber* باستمتاع بالغ عندما كان فى جامعة كمبريدج فى بداية تسعينيات القرن الثامن عشر. ولكن الكتابة الأدبية والفلسفية الألمانية لم تحدث تأثيرًا حاسمًا على فكره عن الخيال إلا بعد أن ذهب هو ووردزويرث إلى ألمانيا لمدة عشرة شهور عام ١٧٩٨ – ١٧٩٩. ولكن القصائد التى كتبت بين عام ١٧٩٥ والعام الذى نشرت فيه الحكايات الشعبية الغنائية (١٧٩٨) ضمت – كما رأينا – بذورًا تأملية نبتت فيما بعد وكونت حياة نظرية كاملة بعد أن قرأ تيتنز وكانط وفخته وشيلنج. ولدينا مثال شهير على ذلك فى قصيدته "القيثارة الهوائية" The Aeolian Harp (١٧٩٥):

كم من فكرة متحررة حلت برضاها
وكم من خيالات هفهافة متراخية
تجوب عقلى المكسال المسالم
فى جموح وتنوع الأنواع العشوائية
التى تنتفخ وترفرف على هذا العود الخاضع

ماذا لو لم يكن كل ذى طبيعة حية
سوى قيثارات عضوية متباينة الأشكال

ترعش الفكر كما لو كانت تدفع فوقها

نسيما فكريا تشكيليا شاسعا

هو روح كل منها، وفى ذات الوقت إلهها جميعًا

نقَّح كولردج هذه القصيدة عدة مرات للطبعات التالية (نشرت لأول مرة فى كتابه **قصائد** عام ١٧٩٦)، ويقال فى العادة إن إضافته لمقطوعة ثمانية الأبيات عن "الحياة الواحدة داخلنا وخارجنا" عام ١٨١٧ تبين كم كان تفكيره عن الخيال الإبداعى متخلفًا فى أواخر تسعينيات القرن الثامن عشر. ومع ذلك فالنص الأصلى – بالرغم من تأكيده على سلبية الذهن فى التلقى – يستعمل مجازى الصنعة البشرية ("العود") والطاقة الطبيعية ("الأنواء العشوائية") ليربط ذهن الشاعر المتحدث بالقوة الكونية النشطة التى يتم تعيينها فى الوقت نفسه بأنها "الروح" و"الله". ويمكن أن ينظر المنظور التصورى، وحتى مصطلحات مثل "تشكيلى" و"فكرى" ، للوراء إلى أكنسايد ، إلا أن كولردج يكتشف هنا بالفعل إمكانًا جديدًا فى نسق راسخ.

أما بالنسبة إلى وردزويرث، وربما تكون صدمة بالنسبة إلينا أكثر من كونها استغرابًا عاديا عندما نلاحظ أن كلمة "الخيال" لا ترد مطلقًا فى الإعلان عن الطبعة الأولى من حكايات غنائية شعبية (١٧٩٨)، وأنها ترد مرة واحدة فى طبعة ١٨٠٠ من التمهيد بالإشارة إلى "جودى بليك Goody Blake وهارى جل" Harry Gill حيث جاء: "وددت أن ألفت الانتباه لحقيقة مؤداها أن قوة الخيال البشرى كافية لإنتاج مثل هذه التغيرات – حتى فى طبيعتنا الجسدية – التى قد تبدو إعجازية" (الأعمال النثرية، المجلد الأول). ويمكننا أن نفترض أن الخيال سيكتسب السمو الهائل الذى سينسبه إليه وردزويرث فى الكتاب السادس من طبعة ١٨٠٥ من قصيدته المقدمة *Prelude* حيث يتم كشف قوته فى الاسترجاع الشعرى للحظة يتم فيها إحباط التجربة المادية للعالم الطبيعى وإبطالها، وفيها "نور الحس/ ينبعث ومضات كشفت لنا/ العالم اللامرئى" (الأبيات ٥٣٤ – ٥٣٦). إن ربط "قوة الخيال البشرى" بـــ "التغيرات حتى فى طبيعتنا الجسدية" فى طبعة ١٨٠٠ من التمهيد مثير للغاية نظرًا لتباينه مع التأكيد الروحانى والمثالى بصورة مطردة فى الكتابات اللاحقة. فعند وردزويرث الذى كتب التمهيد مازال الخيال مادة

"العالَم القدير/ للعين والأذن"، فهاتان الحاستان هما اللتان "يخلقان نصف half-create" العالم الذى "يدركانه" فى الأبيات الشهيرة من قصيدة "دير تنترن" Tintern Abbey (النشيد الثانى، الأبيات ١٠٦ – ١٠٨). ويعلق وردزويرث على هذه الأبيات أنها ذات "تشـــابه وثيق ببيت رائع من أبيات يونج لا أستطيع تذكره على وجـــه الدقة". والذى لا يتذكره وردزويرث جيدًا هنا هو البيت رقم ٤٢٤ من أفكار ليلية حيث "الحواس" "تخلق نصف العالم البديع الذى تراه"[٣٨]. إن اقتباس وردزويرث من يونج، فى هذه اللحظة من قصيدته "دير تنترن" وبهذه الطريقة، موزون بين تضمينات تصل للوراء إلى الميلاد المبالغ فيه فى منتصف القرن للإعجاب الشديد بالعبقرية وللأمام للحظات الشطط الخيالى عند وردزويرث نفسه فيما بعد.

أما بالنسبة لبليك Blake الذى وضع رسوم أفكار ليلية (١٧٩٦ – ١٧٩٨) ليونج، كان الخيال دائمًا سمعيًا وبصريًا أيضًا، لكن بمعنى مختلف تمامًا عن معنى "الورع الطبيعى" عند وردزويرث. "أعرف أن هذا العالم عالم الخيال والرؤية"، هكذا يكتب بليك إلى صاحب الغبطة جون ترسلر John Trussler فى الثالث والعشرين من شهر أغسطس عام ١٧٩٩، ويكمل كلامه: "أرى كل شىء أرسمه فى هذا العالم، لكن كل شخص لا يرى بالطريقة نفسها.... فبالنسبة لأعين إنسان الخيال، الطبيعة هى الخيال نفسه... أما بالنسبة لى فهذا العالم عبارة عن رؤية متواصلة للفانتازيا أو الخيال" (الأعمال الشعرية والنثرية). ولكن من الخطأ أن نزعم أن إيمان بليك البصرى بالخيال الحسى كان مؤثرًا، بأى معنى شكلى، فى الخطاب النقدى فى أواخر القرن الثامن عشر؛ فحتى أعماله المطبوعة طباعة خاصة لم يعرفها إلا أشخاص قلائل. ولكن فن بليك وأفكاره برزا فى أواخر القرن التاسع عشر ولعبا دورًا كبيرًا فى ذلك القرن فى تعريف الخيال الثورى والرومانسى. ولهذا السبب نفسه يجدر بنا أن ندرك مدى استجابة بليك العميقة لسياق أواخر القرن الثامن عشر. فقناعاته عن الخيال البشرى كانت صوفية ومتطرفة، إلا أنها تولدت من درايته بمجادلات القرن الثامن عشر الأساسية حول علاقة الخيال بتجربة الحواس والعاطفة والمعايير الثقافية والصراع الاجتماعى، وترتبط رؤية بليك المدهشة لـــ"التماثل المخيف" Fearful Symmetry فى قصيدته "الببر" The Tyger

---

(٣٨) انظر *Lyrical Ballads*, ed. Brett and Jones.

(أغانى البراءة والتجربة، ١٧٩٤) ارتباطًا معقدًا برؤية أكنسايد لـ "التماثل اللامحدود للأشياء" فى كتابه **مباهج الخيال**. ولابد أن يثير هذا الارتباط تأكيد بليك للتماثل المحدود أو المؤطر والمخيف فى آن، سياسيًا وجماليًا على السواء، مجرد طريقة من الطرائق المدهشة التى تستعيد بها تشكيلاته الجذرية للخيال حتى فى الوقت التى تتحدى فيه - تشكيلات صارت ترمز للتقليد المهيمن للتفكير النقدى.

المسرح (١٦٦٠ – ١٧٤٠)

ماكسيمليان إى. نوفاك Maximillian E. Novak

انتقلت النظرية النقدية بوجه عام خلال هذه الفترة للمسرح من التحليل الشكلى للبنية المسرحية الذى يقوم على ما اعتبره النقاد مبادئ عقلانية إلى نظرية ونية affective theory كانت فيها استجابة الجمهور المفعمة بالإحساس الاختبار الأساسى للمسرحية: باختصار، تحولت من النظريات الفرضية لفرنسوا هيدلان François Hédelin، والأب دوبينياك Abbé D'Aubignac، إلى نظريات الأب دوبو Abbé Du Bos بما فيها من رفض لمبادئ الذوق الآلية. ولكن القضية العملية لاستجابة الجمهور لوسيلة مثل المسرح كانت حاسمة. فكان لابد من إضفاء الطابع العقلانى على ما يحبه البلاط أو جمهور المدينة فى العادة وتحويله إلى موقف نظرى ، واشتط نقاد قلائل مثل جورج فاركوهار George Farquhar الذى صرف النظر عن أرسطو باعتباره هاويًا ليس لديه استيعاب عملى للبنية الحقيقية للمسرحية [١]، ولكن مسألة عملية للغاية مثل كم عدد الأيام التى تعرض فيها المسرحية يمكن ألا تمارس ضغطا كبيرا على النظرية المسرحية الراهنة.

كانت الطرائق التى فتنت بها القوة القومية والأساليب المعاصرة الجمهور والنقاد على السواء أكثر تعقيدًا إلى حد ما، ولكنها كانت لا تزال دالة. فلقد شهدت الفترة التى ندرسها هنا هيمنة الذوق الفرنسى والأدب الفرنسى فى أوروبا كلها، وكانت إسبانيا، التى هيمنت على أوروبا عسكريًا طوال القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، مازال لها تأثير على الذوق الأوروبى، ولكن كما أن معركة السفراء عام ١٦٦١ حسمت المكانة النسبية لهاتين الدولتين إلى الأبد،

---

(١) Farquhar, *Works*, II.

انتصرت النظرية المسرحية الفرنسية وتطبيقها على أشكال المسرح الإسبانى الأقل التزامًا بالأصول المرعية. وبالنسبة لأمة صغيرة مثل بريطانيا، كان هناك ضغط دائم من باقى دول أوروبا لأن تلتزم بذوق العصر، وهو ذوق كان مخالفًا فى العادة للحساسيات البريطانية.

-١-

بالرغم من أن أطروحة دوبينياك **القواعد التطبيقية للمسرح** *La Pratique du théâtre* (التى ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٦٨٦بعنوان **الكامل فى فن المسرح** *The Whole Art of the Stage*) نشرت قبل بداية الفترة التى ندرسها بثلاث سنوات، فإنه كان لها أثر هائل على العروض المسرحية، وبالرغم من أن هذا الكتاب ينظر إليه البعض على أنه جماع الآراء النقدية للخلاف على مسرحية لوسيد *Le Cid* الذى شب منذ فترة طويلة بين كورنى Corneille وقوى ريشليو (٢) Richelieu، فإنه يطرح موضوعاته بتأكيد وسلطة جعلا ناقدًا خبيرًا بأدب المسرح ومتمرسًا تمامًا فى تمثيل المسرحيات على خشبة المسرح عاجزًا عن أن يهاجم دوبينياك هجومًا ذا فاعلية. ولا يلجأ دوبينياك لجوءًا مباشرًا إلى كتاب **فن الشعر** لأرسطو، بل يحتكم إلى العقل باعتباره أساسًا لما يسميه "قواعد المسرح". وليست حججه فى حاجة لأن تعتمد على سلطة القدماء التى سحب من تحتها البساط.

بالنسبة للاعتراض الأول، أرد عليه بأن قواعد المسرح لا تقوم على السلطة، بل على العقل، فهى لا تضعها القدوة، بل الحكم الطبيعى للبشر (٣).

---

(٢) Gasté. *La Querelle du Cid*, Passim; *Les Sentiments de l'académie fransçaise sur le Cid;* Batiffol, *Richelieu et Corneille*

(٣) *La Pratique du théâtre*, English Trans. as *The Whole Art of the Stage*

ما يعدّه دوبينياك معقولاً يشمل أكثر من الوحدات الثلاث المعتادة التى تطالب بأن يحدث حدث وحيد فى موقع واحد فى خلال فترة أربع وعشرين ساعة.

ربما كانت أكثر بيانات دوبينياك لفتًا للنظر تلك البيانات التى تبرز من مقارناته للأوهام التى تخلقها خشبة المسرح بالأوهام المقدمة فى لوحة تصوير فاللوحة ليس لها عمق – لا يوجد شىء تحت الصورة سوى قطعة القماش المرسومة عليها – ومع ذلك يقبل المشاهد ما يدركه على أنه شكل من أشكال الحقيقة. ويسرى الشىء نفسه على المادة المقدمة على خشبة المسرح. فالشخصيات مجرد ممثلين، إلا أن الجمهور يقبلهم عرفيًّا على ما يبدون به. ويقول دوبينياك بأن المرء الذى لم يشاهد مسرحية من قبل عليه أن يتعلم كيف يفهمها، وإلا لن يستطيع أن يعرف ما إذا كان الملوك على خشبة المسرح ملوكًا حقيقيين أم مجرد تمثيلات، ويرى دوبينياك أنه كما أن المنظور فى التصوير له قوانينه العلمية، ينبغى أن يكون للحدث فى المسرحية قوانينه المعقولة. ويذهب ماريون هوبسون Marion Hobson على صواب إلى أنه وراء مثل هذه التصريحات يكمن ارتياب عميق فى الإيهام illusion، أى رغبة فى ضبط الخيال وتحديد مجال التمثيل(٤).

يرى دوبينياك أن العقل سيقول لنا إن الزمن على خشبة المسرح لابد أن يكون زمنا فعليا، لذلك لا ينبغى تشويه إحساسنا بالزمن، ولا يفكر دوبينياك هنا على أساس واقعية الحدث فحسب، بل وعلى أساس تجربة المشاهد أيضًا، وهكذا يمكن تطويل الزمن إلى حد ما فى فترة الاستراحة بين الفصول عندما يمكن إفساح مجال للخيال. ولكن يعتقد دوبينياك بوجه عام أن الساعات الست للحدث

(٤) Hobson, *The Object of Arts*.

التى اقترحها سكاليجر Scaliger أكثر تمشيًا مع إحساسنا بالواقع من الأربع والعشرين ساعة التى سمح بها الكلاسيون.

يرفع دوبينياك أيضًا من قدر مفهوم ارتباط المشاهد، أى ربط المشاهد ببعضها بعضًا بحيث لا تترك خشبة المسرح خالية بين مشهدين، بل تشغلها إحدى شخصيات المشهد السابق إلى حين ظهور شخصيات أخرى مما يخلق وحدة رابعة. ويشار إلى ذلك بمصطلح "محاكاة الواقع" Vray-semblance فى النص الفرنسى، وترجم إلى الإنجليزية فى الترجمة المذكورة بـ"الإمكان واللياقة" Probability and Decency، ويتبع دوبينياك المبادئ المضمرة فى هذا المفهوم ويضع قواعد للشخصية والحدث لابد أن تبدو غريبة نوعًا لقراء الأدب المتطبعين على الأفكار التى بدأت فى القرن الثامن عشر والتى ظلت جزءًا من الحركة الواقعية فى الرواية، أى أفكار العمق النفسى والغموض. ويقدم دوبينياك بدلاً من ذلك قواعد اللياقة القائمة جزئيًّا على المكانة والطبقة الاجتماعية. أيًا كان الذى يمكن أن يحدث فى المسرحية، لا يجب مطلقًا تصوير الملوك تصويرًا يؤدون فيه فعلا أقل مما يتوقع أن يقوم به ملك، وتتقيد الشخصيات الأخرى فى المسرحية بقيود مماثلة تقوم على الطبقة الاجتماعية والنوع من ذكر وأنثى. ولم تكن نظرية دوبينياك هذه نظرية نقدية وأدبية بقدر ما كانت رؤية أيديولوجية للمجتمع نقلت إلى الإنتاج المسرحى(٥). تمسك دوبينياك بعالم قيدت فيه الرؤية التراتبية الصارمة للغاية الجوانب الخطيرة للإيهام.

وبالرغم من أن دوبينياك يستند إلى أرسطو فى حججه فى العادة، فإنه يقدم – كنموذج له – مسرح كورنى بتأكيده على الصراع بين الحب والمثل البطولى الأعلى لـ "المجد". لم يكن الحب – أو نوع الحب الذى تم تصويره فى التراجيديا الفرنسية فى القرن السابع عشر – موضوعًا محط تناول فى التراجيديا اليونانية فى الغالب، ولزم دفاع خاص لتسويغ مثل هذا التجديد. ينظر دوبينياك

---

(٥) Reiss, *Tragedy and Truth*.

إلى التراجيديا باعتبارها سلسلة من الأقوال الباعثة على الشفقة، ويلاحظ أن الفرنسيين لديهم عواطفهم القومية وأن هذه العواطف تستبعد الاهتمام بموت الطاغية وتتخصص فى تقدير التضحية بالحب فى سبيل الشرف. ويلاحظ أيضًا أن الفرنسيين يفضلون التراجيديا على الكوميديا، وتؤكد مناقشته للكوميديا على وضاعتها كنوع أدبى.

ظلت الكوميديا عندنا لفترة طويلة وضيعة وقليلة الشأن، بل وينظر إليها على أنها مشينة، نظرًا لأنها تحولت إلى نوع من المهزلة Farce التى مازلنا نستبقيها فى نهاية بعض مسرحياتنا التراجيدية، ولاشك فى أنها بلا فن أو جمال، ولا تستهوى إلا أسافل الناس الذين يجدون متعة فى الكلمات والأفعال الفاحشة المخزية (٦).

كان فى كتاب كورنى نفسه **ثلاث أطروحات** *Trois discours* (١٦٦٠) أقل تقديرًا لأرسطو إلى حد ما، وللقواعد التى يفترض أنها مستمدة من كتابه **فن الشعر** وللأفكار القديمة الخاصة بالعواطف الملائمة للتراجيديا. ويرفض كورنى عنف التراجيديا اليونانية باعتباره غير ملائم للجمهور الحديث - الذى لا يمكن أن يتصور زنى المحارم - ويدافع بوجه عام عن ممارسته الخاصة المتمثلة فى كتابة نوع من التراجيديا يقوم على الحب والشرف بدلاً من عواطف الخوف والشفقة التى تستبعد أية عواطف سواها. وتوحى هذه الفكرة بثقة فرنسا فى قيمها الثقافية الخاصة خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر (وهى ثقة ليست واضحة على الإطلاق فى إنجلترا كما سنرى)(٧).

---

(٦) D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, English trans. as *The Whole Art of the Stage*.

(٧) لمناقشة الطبيعة الخاصة للتراجيديا فى القرن السابع عشر بوصفها أطروحة discourse أى "آلة لإلصاق المعنى الصائب الحقيقى بنشاطات الإنسان فى المجتمع ونشاطات الإنسان فى الطبيعة" Reiss, *Tragedy and Truth*,

يقول سان إفريمون Saint-Évremond علـى سـبيل المثـال فـى أطروحـة حول الإسكندر الأكبر Dissertation sur le *Grand Alexandre* :

أن نطرد الحب من مسرحياتنا التراجيدية باعتباره غير خليق بالأبطال يعنى أن نسلبها ذلك السحر السرى الذى يوحد أرواحنا بأرواحهم من خلال رابطة معينة تتواصل بيننا. ولكن عندما ننزلهم إلينا من خلال هذه العاطفة المشتركة، لا ينبغى علينا أن ننزلهم دون مستواهم أو ندمر ما يمتلكونه زيادة على البشر العاديين. وإذا التزمنا بهذه الفطنة، يمكننى أن أؤكد أنه لا توجد موضوعات لا يمكن فيها تقديم مثل هذه العاطفة العالمية – الحب – تقديمًا طبيعيًا خاليًا من العنف (٨).

يقول سان إفريمون إنه ما دام الجمهور يستمتع بمشاهدة النساء على خشبة المسرح، فلابد من تصويرهن بطريقة تجعلهن يعبرن عن العواطف التى تجعلهن فى غاية الجاذبية والتى يفترض أنهن ذوات صلة بها. بالمثل يعتقد، على غرار كورنى وخلافًا لأرسطو، أن العصر يستمتع برؤية الفضيلة النموذجية فى مأزق. وختم سان إفريمون مقالته عن التراجيديا القديمة والحديثة بما أسماه "فكرة جديدة وجريئة":

فكرة جديدة وجريئة عندى... ينبغى علينا فى التراجيديا قبل أى شىء آخر أن نعتنى بالتعبير الجيد عن عظمة النفس التى تثير فينا إعجابًا رقيقًا. ومن خلال هذا النوع من الإعجاب تفتتن عقولنا أيما افتتان وتنهض شجاعتنا وتتأثر أنفسنا تأثرًا بالغًا(٩).

---

(٨) "Le Grand Alexandre", *Oeuvers en prose*, II, lines 210-20; English trans. from *Works*.

(٩) Saint-Évremond, *Oeuvres en prose*, IV; English trans. *The Works of Monsieur de St Évremond*, II.

يهيئ سان إفريمون بدفاعه عن الإعجاب "الرقيق" المشهد النقدى للمسرح الجديد لراسين Racine بتركيزه على الشخصية والعواطف، وهو مسرح مهد الطريق لفكر دوبو فى القرن الثامن عشر.

فى أثناء ذلك غلب مذهب "كلاسى" أشد صرامة على كتابات رينيه رابان René Rapin. ولكن بالرغم من أننا نخطيء إذا اعتقدنا أن أرسطو الذى يتحدث عنه رابان لم يكن شخصية مبتدعة فى القرن السابع عشر لا تقل ابتداعًا عن المسرحيات التى ينقدها (رابان)، إلا أن ولاءه لأرسطو ولنماذج القدماء كان ما زال ذا قوة لا بأس بها. كان رابان قاسيًا على الميل الفرنسى إلى جعل الحب الموضوع الرئيسى فى المسرحيات التراجيدية. وشرع فى هجومه على "ملاطفة النساء" gallantry بالثناء على الشخصية القومية للفرنسيين.

ربما اضطرت أمتنا الملاطفة للنساء بطبعها اضطرارًا أملته طبيعتنا إلى أن نشكل لأنفسنا نظامًا جديدًا فى التراجيديا يناسب مزاجنا. كان اليونان – الذين كانوا دولاً جماهيرية وكانوا يكرهون النظام الملكى – يجدون متعة فى عروضهم المسرحية، فى رؤية الملوك أذلاء، وذوى الحظ الوافر فى حالة دمار؛ ذلك لأن التمجيد كان يحزنهم. أما جيراننا الإنجليز فيعشقون الدم فى رياضتهم نتيجة لمزاجهم الدموى، وهم منقوقعون، ومنعزلون عن باقى البشر. أما نحن فأكثر إنسانية، علاوة على أن ملاحظة النساء تتماشى مع أخلاقنا، واعتقد شعراؤنا أنهم لا يمكنهم أن ينجحوا على المسرح إلا من خلال العواطف العذبة الرقيقة وربما كانوا على صواب فى ذلك؛ لأن العواطف الممثلة تصير فى الواقع مشوهة وتافهة ما لم تقم على عواطف تتوافق مع عواطف المشاهد. وذلك يلزم شعراءنا بأن يناصروا بقوة ميزة ملاطفة النساء على المسرح، وأن يحولوا موضوعاتهم نحو الحب والرقة لكى

يرضوا النساء اللاتى جعلن أنفسهن حكاما لهذه التسليات واغتصبن حق إصدار الأحكام(١٠).

يتظاهر رابان بأنه يذعن لذوق عصره، فى حين أنه فى الحقيقة ينعى ضياع العبقرية اليونانية. وهو يلوم التأثير الإسبانى لإدخاله المكائد الغرامية ويقترح أن يحاول الفرنسيون أن يقدموا مسرحا خاليا من هذه الحماقات. قد يكون موقف رابان المعادى لمثل هذه الممارسات المعاصرة هو الذى ألهم مترجمه، توماس رايمر Thomas Rymer، أن يشن هجومًا أكثر شراسة على العروض المسرحية الإنجليزية.

وجد رايمر عند رابان نبرة أخلاقية عالية. وبالرغم من أن منهج رابان يبدو للوهلة الأولى معززا لنقاش هوراس المقنع الجامع حول المفيد والممتع، فإن رابان يؤكد بشدة على الغاية الأخلاقية للشعر:

إن كل الشعر الذى ينزع إلى فساد الأخلاق مخالف للأصول المرعية وباطل، وينبغى علينا أن ننظر للشعراء باعتبارهم عدوى عامة وأخلاقهم ليست نقية(١١).

فى الواقع، المسرح التراجيدى عند رابان عبارة عن قاعة محاضرات يتعلم فيها الجمهور أن يميز تمييزا أخلاقيا بين كليتمنسترا Clytemnestra التى تستحق القتل ؛ لأنها قتلت أجاممنون Agamemnon وهيبوليتوس Hippolytus الذى يموت بالرغم من كونه فاضلاً تمامًا. وهكذا تكون التراجيديا علاجًا بالتى كانت هى الداء homeopathic cure للغرور وجفاء القلب. وبالنسبة للذين يشعرون بشفقة بالغة أو خوف مسيطر فى طبيعتهم، تكون التراجيديا بمثابة منظم

---

(١٠) Rapin, *Réflexions*, II, Section XX; English translation from Rymer, *Reflections on Aristotle's Treatise*.

(١١) Rapin, *Réflexions*, I, section IX; English trans. Rymer, *Reflections on Aristotle's Treatise*, II, Section IX.

لهذه المشاعر بأن تعلم المشاهد أن يشفق فقط على أولئك الذين يستحقون الشفقة، وتظهر – من خلال كشف الأشياء المرعبة التى يعانيها العظماء – أن ما هو شائع عند كل البشر لا ينبغي الخوف منه. ولكى تعلِّم التراجيديا هذه الدروس، ينبغى أن تثير عواطف النفس. ويبدو أن رابان، مثل العديد من كتاب التراجيديا، يجد فى هذا النشاط للعواطف – أى فى التخفف من ركودها المعتاد – مصدرًا للمتعة الأصيلة. ويختتم رابان نقاشه بنبرة أخلاقية. مؤكدًا – مثل لوبوسو Le-Bossu الذى أصر على أن كل الحبكات الأدبية مهما كانت معقدة تحتوى فى لبها على درس أخلاقى تعليمى وبسيط نسبيًا [١٢] – على التزام المسرح برفع شأن أذهان جمهوره بأن يقدم له نماذج ذات أعمال عظيمة. وبالرغم من أن تطوير صيغة "العدالة الشعرية" ترك على عاتق رايمر للنهوض به، فإن الفكرة كانت كامنة فى القواعد الفرضية التى أملاها النقاد الفرنسيون فى القرن السابع عشر.

يلمِّح رابان إلى مفهوم وجد فى جولدسميث Goldsmith مؤيدًا أكثر حماسًا له خلال القرن التالى، ألا وهو تصور مؤداه أن التراجيديا والآداب عامة ليست دولية وأن كل أدب قومى له جوهره الفريد الذى يعبر عن شخصيته القومية الفردية؛ ولذا عندما يتحدث رابان عن الكوميديا، يخص بها الإيطاليين الذين يعدهم "كوميديين بطبعهم". وبالرغم من عبقرية موليير Molière، فإن الملهاة المرتجلة Commedia dell'arte الإيطالية غلبت على صورة الكوميديا طوال القرن السابع عشر، وتقدم لنا لوحات فاتو Watteau الرائعة لشخصيات من الفرقة المسرحية الإيطالية فى باريس موسوعة لرسم الصور الركوكو rococo iconography والمهارة الفنية. بالطبع تدرب موليير فى بداية حياته الفنية على النمط الإيطالى، إلا أنه خرج عليه ليخلق مسرحا من ألمع المسارح الكوميدية فى ذلك العصر، وبالإضافة إلى ما حققه على خشبة المسرح وتحوله إلى قدوة لغيره، ترك لنا تعليقات قليلة صارت مهمة لنظرية الكوميديا. ففى تمهيد مسرحية طرطوف

---

(١٢) Le Bossu, *Traité du poème épique*, passim

Le Tartuffe، قدم موليير مسرحيته على أنها تسلية غير مؤذية، مدافعًا فى الوقت نفسه عن الدور الجاد للكوميديا بوصفها مصححة اجتماعية – خاصة لأولئك الذين حاولوا أن يقمعوا المسرحية – وبمجرد التسليم بهذه الغايات أصبح موليير فى وضع يخول له الدفاع عن شكل من أشكال المحاكاة الأدبية ينبغى فيه أن يتم تصوير المنافق كما هو إذا أردنا للعمل أن ينجح، ويلجأ موليير، بوجه من الوجوه، إلى فلسفة الجمال الواقعية العملية – بدلاً من النموذج العقلانى السائد – باعتبارها حجر الأساس فى دفاعه. (كان هذا الدفاع مشابها للدفاع الذى استخدمه كتاب **المسرح الإنجليز** عندما اتهمهم كوليَر Collier بالفحش والبذاءة فى نهاية القرن السابع عشر). هناك وثيقة ثانية بعنوان **خطاب حول كوميديا الدجال** *Lettre sur la comédie de l'imposteur* (١٦٦٧) تنسب أحيانا لموليير، ولكن قد يكون كيرو دو لاشامبر Cureau de la Chambre هو الذى كتبها، وهى عبارة عن دفاع عن أسلوب موليير فى كتابة الكوميديا وتحليل للعناصر النفسية التى تولد الضحك. ويصر الخطاب على البرود الجوهرى للكوميديا وقدرتها على أن تفصل الجمهور عن التعاطف، ويحتفظ هذا الإسهام فى نظرية الكوميديا بمغزاه فى منطقة كانت فيها الأفكار النقدية قليلة وغير كافية.

–٢–

باستثناء ترجمة جونسون Jonson لكتاب **فن الشعر** لأرسطو، يمكن القول بأنه لم يكن هناك أى شبيه بنظرية فى المسرح فى إنجلترا قبل عام ١٦٦٠، ولم يكن فى فترة إغلاق المسارح ما يمكن استخلاص نظرية منه، وعندما عاد الملك تشارلز الثانى إلى إنجلترا، تمت استعادة الملكية مرة أخرى، وعند التأريخ لحكمه، ظهرت الخرافة القانونية المتمثلة فى أنه صعد إلى العرش بعد قتل أبيه تشارلز الأول مباشرة – نقول ظهرت فى كل الوثائق، ولكن لا يمكن أن تسود مثل هذه الخرافة فى عالم المسرح. فلقد أغلقت خشبات المسرح لمدة عشرين عاما، وتتمثل الفكرة التى تخللت ملاحظات جيمس شيرلى James Shirley إلى القارئ فى طبعة القطع الكبير لبومونت وفلتشر Beaumont

and Fletcher عام ١٦٤٧ فى أن المسرحيات يمكن الاستمتاع بها قراءة أكثر من الاستمتاع بها على خشبة المسرح، ذلك لأن مسرح الذهن يسمح بإسقاطات متخيلة لا حصر لها، فى حين أن المسرح الممثَل يملى شروطه على الخيال. وبالرغم من هذه السلوى فى زمن الحظر، قامت محاولات عديدة لبدء عروض مسرحية حتى قبل أن يصل الملك، وانتقلت فرقتا توماس كيليجرو Thomas Killigrew ووليم ديفينانت William Davenant بسرعة لتأسيس ربرتوار مسرحى. وتقسيم مخزون المسرحيات القديمة وظل رصيدًا مسرحيًا للاستمداد منه. لكن ماذا عن المسرحيات الجديدة فى عصر استعادة الملكية؟ فى العادة اتخذت النظرية المسرحية – خاصة على يد جون درايدن، ألمع ممارس لها فى إنجلترا – شكل التمهيد الذى يرافق النسخ المطبوعة من مسرحياته ويسوغ ممارساته المكتوبة، وعندما صارت هذه التمهيدات جزءًا من طبعات مجمعة بعد عام ١٧٠٠ شكلت مادة نقدية ألمعية وإن لم تكن متسقة.

لكن إذا كان من الواجب اختراع نظرية للدفاع عن ممارسة معينة، فما الممارسة التى تناسب جمهور عصر استعادة الملكية أبلغ مناسبة؟ ظل المسرح الإنجليزى معتمدًا إلى حد ما على تقاليده المحلية. يقدم درايدن شكسبير فى مقدمة مسرحيته العاصفة (١٦٦٧) على أنه قوة من قوى الطبيعة، أى شجرة غذت ثمارها الوفيرة بن جونسون وفلتشر.

من قبر شكسبير
ذلك القبر القديم المبجل
انبثق هذا النهار
وتبرعمت مسرحية جديدة منعشة
شكسبير الذى لم يعلمه أحد
منح فلتشر فى البداية الابتكار
ومنح جونسون الدءوب بعده الفن

فهو ملك سن لرعاياه هؤلاء قانونا
وهو تلك الطبيعة
التى يصورونها ويرسمونها
بلغ فلتشر ذلك
الذى ينمو على قممه
بينما زحف جونسون
وجمع كل ما فى أسفلها
هذا استوعب حبه
وذاك استوعب مرحه
أحدهما يحاكيه للغاية
ويحاكيه الآخر أفضل منه (١٣)

يبدو أن شكسبير حصل على درجات عالية نظرًا لتنوع السحر الفريد فى هذه المسرحية الذى يهدف إلى تعزيز سمعته بالإضافة إلى سمعه خلفه المزعوم، السير وليم ديفينانت، إلا أن هيئة المحلفين كانت فى هذه الفترة مازالت مخطئة فى تحديد أىٍّ من هذا الثلاثى سيشغل مكانة العبقرى الأعظم فى المسرح الإنجليزى. كان جونسون يعدّ أكثرهم علماء، إلا أنه كان أقلهم شهرة، وكان فلتشر أكثرهم شهرة، لكن يبدو أن الكاتب المسرحى درايدن وجده أقل قابلية للمحاكاة.

كتب ثلاثتهم مسرحيات كانت أقل تنظيمًا من المسرحيات الفرنسية وأقل إثارة من المسرحيات الإسبانية المعاصرة بحبكاتها التى تقوم على المكيدة والتنكر؛ ودافع درايدن ومعاصروه عن المسرح المحلى لتنوعه، ولكن مع الهجوم على المسرحيات الإنجليزية الذى بدأ على يد سوربيير Sorbière عام ١٦٦٣ واستمر على يد فولتير وريكوبونى Riccoboni فى القرن الثامن عشر،

---

(١٣) *The works of John Dryden*, X

شعر الكتاب الإنجليز بضيق أفق فى إعجابهم بشكسبير، وسخر سوربيير من الإخلال بوحدات الزمان والمكان والحدث وافتقار اللياقة فى خلق الشخصية.

عند تمثيل شخصية بخيل، جعلوه يرتكب أحط الأفعال التى تمت ممارستها فى العديد من العصور وفى المناسبات المتباينة والمهن المختلفة، وهم لا يبالون إلا بالأجزاء وهل ترد أحدها تلو الآخر، ولا يعيرون اهتماما بالعمل ككل(١٤).

دافع توماس سبرات Thomas Sprat فى رده على سوربيير عن أصالة المسرحيات الإنجليزية بما فيها من "تنوع أكبر فى الأفعال" وقربها الأوثق من الحياة الواقعية فى استخدامها للشعر المرسل وليس الشعر المقفى، وفى مزجها بين الشخصيات رفيعة الشأن ووضيعته، أما الفرنسيون فيقول سبرات يبدو أنهم يستمتعون على نحو غريب بـ "المتعة الوقورة للشعر الملحمى التى تشبهها التراجيديات الفرنسية" (١٥).

بالرغم من أن سبرات ربما كان غاضبًا من جراء الإهانة التى لحقت بإنجلترا – لدرجة الدفاع عن الطعام الإنجليزى باعتباره أكثر صدقًا من الطهى الفرنسي – فإن هذه الفترة شهدت الهيمنة الفرنسية فى السياسة والفنون مما أصاب المدافعين عن المسرح الإنجليزى بقلق بالغ. ربما عدُّ سبرات "البطولي" مملا وغير إنجليزى، إلا أن هذا البطولي كان الشغل الشاغل للعصر. قال ديفينانت فى تمهيد جونديبرت *Gondibert* (١٦٥٠) الذى يخاطب فيه هوبز Hobbes بأن الشعر البطولى سيلهم الشعب بأداء فروض الولاء والطاعة لأكابرهم بخلق صورة للعظمة يمكن أن يطمح إليها الأمراء والنبلاء وستخلق إحساسًا بالرهبة فى نفس المواطن العادى، واعتقد ديفينانت أنه يمكن نقل البطولى من خلال المسرح بواسطة القصيدة البطولية.

---

(١٤) Sorbière, *Relation d'un Voyage en Angleterre*; English trans. *A Voyage to England*

(١٥) Spart, *Observations*, in Sorbière's *A Voyage to England*, p. 168

كان بإمكان كتاب المسرح الإنجليــز، فــى بحــثهم عــن صــور العظمــة، أن يجدوها فى المسرحيات الإســبانية التــى يطلــق عليهــا اســم "المعطــف والــسيف" *Capa y espada* التى تمتلك فيها الشخصيات البطوليــة إحــساسًا ســاميًا بالــشرف، أو فى المسرح الفرنسى بأبطاله وبطلاتــه الــذين يــسعون وراء إحــساس بالمجــد أو الشرف الشخصى، ويبدو أن النجــاح اللافــت لمــسرحية صــمويل تيــوك Samuel Tuke مغــامرة الــساعات الخمــس *The Adventure of Five Hours* عــام ١٦٦٣ أوحى بأن مسرحيات إسبانيا الجادة ستكون المــؤثر الأساســى علــى المــسرح الإنجليزى ونظريته، إلا أن النموذج الفرنسى هو الــذى ســاد، فــى حــين أن المــؤثر الإسبانى الأساسى ظهر فى كوميديا هذه الفتــرة. وتــم تمثيــل ترجمتــى مــسرحيتى كــورنى لوســيد *Le Cid* ويــومبى *Pompey* عــام ١٦٦٢، ١٦٦٣، وقــام روجــر بويــل Roger Boyle إيريــل أوريــرى Earl of Orrery بتمثيــل أول مــسرحية بطولية إنجليزية مقفاة فــى دبلــن عــام ١٦٦٢، وهكــذا ابتــدأ شــكلا هــيمن علــى المسرح الجاد فى إنجلترا حتى عام ١٦٧٧.

عندما دافع درايدن عن المسرحية البطولية المقفاة الجديــدة فــى كتابــه مقالــة فى **الشعر المسرحى**، وضع أفضل حججــه بــين المتجــادلين الأربعــة علــى لــسان نيندر Neander المتحدث بلسانه، بــالرغم مــن أن المتحــاورين الآخــرين - الــذين يمثلون المسرح القديم (كرايتس Crites) والمــسرح الفرنــسى الحــديث (ليــسيديوس Lesideus) والمسرح الإنجليــزى الأقــدم (يوجينيــوس Eugenius) فــى اتبــاعهم لمنهج ارتيابى فى إعداد الحجج يحــرزون أيــضًا بعــض النقــاط الممتــازة. ويتفــق الأربعة قبل بداية المناظرة على تعريف المسرحية بأنهــا "صــورة صــادقة ومتدفقــة بالحياة للطبيعة البشرية، تمثل عواطفهــا وأمزجتهــا، وتقلبــات القــدر التــى تخــضع لها، وذلك بهدف إمتاع البــشر وتعلــيمهم"[١٦] يــذهب يوجينيــوس ونينــدر إلــى أن المسرح الإنجليزى أكثر حيوية من مسرح القــدماء أو المــسرح الفرنــسى الحــديث،

---

(١٦) *Works*, XVII

بالرغم من فشل الإنجليز البين فـي الالتـزام بوحـدات الزمـان والمكـان والحـدث. ويفحص نيندر مـسرحية جونـسون إيبـسين *Epicene* فحـصًا دقيقًـا، ويقتـرح أن يتبع المسرحيون الإنجليز هذه القواعد الآلية للمـسرح إذا شـاءوا، ولكنـه يوضـح أن الكتابات الفرنسية تفتقر إلى تنوع الكتابات الإنجليزيـة وثرائهـا، ويـدل ذلـك علـى مفارقة أكيدة؛ ذلك لأن درايدن فى أثناء انـشغاله باقتبـاس حبكاتـه المـسرحية مـن المسرحيات الفرنسية والإسـبانية، يـستمد مواقفـه النظريـة أيـضًا مـن المـصادر الفرنسية ومن باقي دول أوروبا. وبالطريقة نفـسها، يتخلـى عـن "الطبيعـى" الـذى استعمله سبرات ليواجه به سوربيير، فى سـبيل الأثـر الفنـى البـالغ، خاصـة فـى دفاعه عن القافية فى مسرحياته الجادة. وبالطبع لا يوجـد شـيء أكثـر فرنـسية فـى مسرحيات درايدن البطولية من استخدامه للقافية.

بعد نجـاح مـسرحية غـزو غرناطـة *The Conquest of Granada* عـام ١٦٧٢، أعلن درايدن انتصار المـسرحية البطوليـة كـشكل علـى مـسرح "العـصر الأخير" فى كلمة الختام للجزء الثانى من المسرحية وكـذلك فـى **مقالـة عـن الـشعر المسرحى للعصر الأخير**، وتهاجم المقالة الأخيـرة شكـسبير علـى أنـه يكتـب فـى العادة "دون مستوى أكثر الكتاب إملالا" من كتاب عـصر اسـتعادة الملكيـة، ويهـاجم جونسون لافتقاره للابتكار وفلتشر لعدم اتساقه، وفى مقابل ذلـك جـر درايـدن علـى نفسه عاصفة من النقد [١٧]. ولكن الشكل المسرحى الجديـد المنتـصر عنـد درايـدن لم يستمر بعد نهاية العقد تقريبا. ومن بين آثار ذلـك الـشكل كمـا مارسـه درايـدن كانت هناك لحظات جرأت فيهـا الشخـصيات البطوليـة علـى تمثيـل نفـسها فـى مواضع عظمة متطرفة للغاية لدرجـة أن الجمهـور اسـتجاب لهـا بنوبـات ضـحك عصبى، وكان ذلك أثرًا يمكن أن ينزلق بـسهولة إلـى المـسرحيات الهزليـة إذا قـام بها كاتب مسرحى أقل مكانة، ومع مثيلة معقولـة لمـسرحية بطوليـة علـى طريقـة درايـدن كمـسرحية إمبراطـورة المغـرب *The Empress of Morocco* (١٦٧٣)

---

(١٧) *Works*, XI

كتبها إلكانت سِتل Elkanat Settle انفجرت نوبات ضحك أكبر، وكانت النهاية وشيكة. كان بكنجام Buckingham قد حاكى بالفعل المسرحية البطولية محاكاة ساخرة فى مسرحيته التجربة المسرحية (البروفة) *The Rehearsal* (١٦٧١)، ولكن الذى قضى على المسرحية البطولية فعلا كان الجدل بين سِتل والثلاثى درايدن وشادويل Shadwell وكراون Crowne. وعند الرد على اتهامه باستخدام الاستعارة بطريقة متطرفة وسخيفة، استطاع سِتل أن يبين أنه تقريبًا لم يفعل شيئًا لم يفعله درايدن نفسه، وانتهت محاولة تصوير سِتل على أنه "هاو متحمس فى الشعر" يستخدم الاستعارة بطريقة جامحة وغير دقيقة بإثبات أن أمير الشعراء، جون درايدن، كان يفعل ما يفعله منافسه. ومن الوجهة النظرية، أرجعت هذه المحاولة المسرح الإنجليزى، بعيدًا عن المثل البطولى الأعلى الذى أوصى به ديفينانت وهوبز، إلى الشعر المرسل وحولته إلى تعبير أكثر "طبيعية" عن العواطف، ولم يسر فى هذا المسار درايدن وحده، بل وسار فيه توماس أوتواى Thomas Otway وناثانيل لى Nathaniel Lee.

بالرغم من أن درايدن ظل أهم متحدث نقدى بلسان المسرح، فإن فشله فى تأسيس الشكل المصطنع تمامًا للمسرحية البطولية جعله عرضة لهجوم ناقد منهجى مثل توماس رايمر. عندما نشر كتاب رايمر تراجيديات العصر الأخير *Tragedies of the Last Age* فى خريف عام ١٦٧٨، كان درايدن قد فرغ من كتابة مسرحيته **كله فى سبيل الحب** *All For Love* وهى مسرحية مكتوبة بأسلوب الشعر المرسل اعتقد فيها أنه اكتشف فى الاستخدام الكثير للاستعارة عند شكسبير ودانيال Daniel وكتّاب المسرح الآخرين فى العصر الإليزابيثى مفتاحًا جديدًا مهمًا لكتابة المسرح الشعرى، وانتقدت استجابته الأولى أفكار رايمر، وطور، فى بعض الملاحظات التى اتخذت عنوان "عناوين رد على رايمر"، عددًا من المواقف الجريئة عن تفوق المسرح الإنجليزى فى إثارة العواطف من خلال شعر ذى مستوى أعلى بكثير مما يمكن اكتشافه فى المسرح

الفرنسي، ومن خلال استكشاف مجموعة منتقاة ثرية ومتنوعة من الموضوعات التراجيدية التي أراح الفرنسيون أنفسهم من عبئها بإصرارهم على تناول الحب دائمًا. في الوقت الذي نشر فيه درايدن مقالته **أسس النقد في التراجيديا** التي صدر بها مسرحيته ترويلوس وكريسيدا - وهي محاولة منه لتحويل هجاء شكسبير التراجيدي إلى مسرحية تراجيدية على غرار المسرحيات التراجيدية الفرنسية المعاصرة - أذعن درايدن لإصرار رايمر اللحوح على أن تراجيديا "العصر الأخير"، لم تنجح على خشبة المسرح إلا بفضل التمثيل الممتاز، ومن غير المنطقي أن يستمر إمتاع الجمهور الإنجليزي الحديث بشكل أدبي أظهر العنف على خشبة المسرح وانتهك كل القواعد المعقولة للمسرح، وخالف "العدالة الشعرية".

نجد في منهج رايمر بعض عناصر المعركة بين القدماء والمحدثين نرى فيها صورة للمحدثين وهم يطورون أنفسهم بالتعلم مباشرة من كتّاب التراجيديا اليونانية ويخلصون أنفسهم من ماضيهم "القوطي". وبما أن درايدن تباهى بتفوق المسرح الحديث على كتّاب "العصر الأخير"، كان عليه أن يتبين جزءًا من موقفه النقدي الخاص من كتاب رايمر **تراجيديات العصر الأخير**. ولكن بدلاً من أن يكرر درايدن ما أكده رايمر تأكيدا متزمتا للغاية، اختار أن يرجع إلى المصادر الفرنسية التي رجع إليها رايمر، خاصة نقد رينيه رابان ونكولاس بوالو ورينيه لوبوسو. وتحت تأثيرهم ينبذ "الحبكات الإسبانية [التي لا تتماشى مع الأصول المرعية التي تتراكم فيها حادثة فوق الأخرى، والتي يمكن أن تكون أولاها أخراها على نحو معقول][١٨]، وقبل نظرية في الشخصية تغلب عليها عاطفة وحيدة بوضوح ويتم فيها الحفاظ على اللياقة وفقا لوضع الشخصية في المجتمع، وينتقد شكسبير لغموض اللغة والفكرة. وتحت تأثير بوالو، يتهم

---

(١٨) *Works*, XIII.

شكسبير بتفخيم الأسلوب bombast، أى بتشويه السمو الأصيل[١٩]. وبالرغم من أن درايدن يضيف انتقادًا قليلا لراسين وقدرًا من الثناء على شكسبير، فقد جعل نقده متسقًا تمامًا مع النقد الفرنسى فى كل المفاهيم المهمة تقريبًا، وبعد هذا الالتزام بالمثل الفرنسية العليا، خفف درايدن فى تعليقاته النقدية اللاحقة من حدة موقفه واستسلم للمطالب العملية لجمهور المسرح. وبالرغم من أن درايدن يبدو من آن لأخر ملتزمًا بالكياسة، فإنه لا يخفى بوجه عام تعاسته لانتصار الذوق الشعبى.

أثبتت محاولة رايمر لكتابة مسرحية تراجيدية فى مسرحيته إدجار *Edgar* فشلها الذريع، إلا أن مطلبه النقدى - المتمثل فى أن تظهر التراجيديا "العدالة الشعرية" فى نهايتها بمكافأة الخير وعقاب الشر بالإضافة إلى إصراره على عقلانية القواعد - كان مؤثرًا فى تشكيل التراجيديا خلال القرن الثامن عشر. ربما كان نكولاس رو Nicholas Rowe - أشهر كاتب مسرحيات تراجيدية فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر - مناصرًا لشكسبير، إلا أن شكله الخاص فى "تراجيديا العناية الإلهية" Providential Tragedy كان أخلاقيا على نحو نموذجى فى مرماه وكان فى مجمله فرنسيا فى تصميمه. كان النجاح الرائع لشكسبير على خشبة المسرح توبيخًا حيًّا لنظريات المسرح التى وضعها النقاد الفرنسيون، ولكن من الملاحظ أنه تمت محاولات لمراجعة مسرحيات تراجيدية مثل هاملت وعطيل لإخضاعها للوحدات الثلاث للزمان، والمكان والحدث، ومن الملاحظ أيضًا أن مسرحيات مثل أنطونيو وكليوباترا التى لم تكن قابلة لمراجعات من هذا النوع لم تحظ برواج قط.

وجد الممثل العظيم إدموند كين Edmund Kean عند تمثيله للتراجيديات بالمقارنة بالمسرحيات الكوميدية أن التراجيديا سهلة، لكن الكوميديا صعبة، ويمكننا أن نطبق هذا الاكتشاف على البيانات النقدية الخاصة بالكوميديا. وبما أن المنهج الأرسطى

(١٩) See Boileau-Despréaux, *Œuvres*.

جعل الكوميديا نوعًا من أنواع القبح، حق لناقد مثل درايدن أن يشكو من أنه يكتب في إطار هذا الشكل المحقَّر، وتمثلت إحدى طرائق رفع مكانة الكوميديا فى تمييزها عن المسرحية الهزلية Farce، بالرغم من أن مصطلح المسرحية الهزلية - باستثناء تطبيقه على الإيماءات الغريبة التى تقوم بها الشخصيات فى المسرحيات المرتجلة - كان يستخدم بوجه عام بطريقة ملتبسة لتحقير المسرحيات الكوميدية للكتاب المسرحيين الآخرين (أنا أكتب كوميديا، وهم يكتبون مسرحيات هزلية). وشمل أول جدل حول الكوميديا فى عصر استعادة الملكية في إنجلترا شادويل الذى دافع عن مواصلة كوميديا الأمزجة Comedy of humours لجونسون وعارض الكتّاب الجدد لكوميديا الظرف Wit Comedy أمثال سِدلى Sedley ودرايدن. وشكا شادويل من مسرحيات فيها "يكمن الظرف... فى جلب شخصين إلى خشبة المسرح لإفشاء الدعابات وضرب أحدهما الآخر، مما يسمى المداعبة الساخرة repartie [القافية بالعامية المصرية]، ولا تأخذ فى اعتبارها أن هناك ظرفًا وإبداعًا مطلوبين لإيجاد الفكاهة الحسنة والمادة الملائمة لها أكثر مما هو مطلوب لكل دعاباتهم الساخرة اللاذعة" (٢٠). زعم شادويل أن لمسرحياته الكوميدية غرضا أخلاقيا أعلى وصنعة فنية أبرع، مما يلزم الكاتب المسرحى بالسخرية من الرذائل وخلق شخصيات يغلب عليها مزاج وحيد. ويورد تصدير درايدن لمسرحية غرام مساء *An Evening's Love* رؤيته لإنجاز كوميديا عصر استعادة الملكية فى "تهذيب... الغزل والاستهزاء الفكاهى والحوار" أكبر بكثير مما استطاعه جونسون، وهو يطالب بنوع من الكوميديا المهذبة باعتبارها مثلاً أعلى، ويقول بأن المتعة الناجمة عن الحوار بين شخصيات ظريفة تولدها "لذة أكثر نبلاً" من الضحك الناجم عن المسرحية الهزلية (٢١). ومثل مؤلف خطاب حول كوميديا الدجال، ينظر درايدن إلى الكوميديا على أنها تخلق مسافة معينة بين موضوعات الضحك فى المسرحية وبين الجمهور، أما بالنسبة للجانب الأخلاقى فى الكوميديا، فيتم طرح موضوعاتها الأخلاقية بطريقة غير مباشرة؛ لأنه

---

(٢٠) Shadwell, Preface to *The Sullen Lovers*, *Works*, I.
(٢١) *Works*, X.

يشتغل فى البداية على الطبيعة الشريرة للجمهور، فتمثيل التشوهات يدفعهم للضحك، والخزى المتولد عن هذا الضحك يعلمنا أن نصلح الموجب للسخرية فى أخلاقنا، وعلى ضوء هذا، تعد المتعة أول غاية للكوميديا، والتهذيب ليس إلا غاية ثانية، ويمكننا أن نستنتج منطقيًا أن الكوميديا ليست ملزمة بعقاب الأخطاء التى تمثلها بنفس قدر التزام التراجيديا بذلك(٢٢).

كان لاستياء درايدن من الضحك، باعتباره فعلاً يخلق شكلاً من الخزى والإحراج، صدى فى الكتب المعاصرة عن الأخلاق. فإذا كانت المسرحية الهزلية تسبب قهقهة علنية، فإن كوميديا الظرف تولد متعة فكرية ولا تسبب ضحكًا إلا من آن لآخر، ويحاول تمهيد درايدن بتنوع استشهاداته من الروائع المسرحية الكلاسية أن يقهر خصومه بنوع من الترفع، ويوحى بيانه الختامى عن الصنعة والبراعة الفنية بأنه هو وكتاب قلائل فقط القادرون على إنتاج كوميديا حقيقية.

يمكننا اعتبار كونجريف Congreve أستاذ ذلك النوع من الكوميديا الذى أعجب به درايدن، إلا أن بلاغة كونجريف لم تحاول أن تنتقص من الشكل نفسه. فمثل درايدن، جادل كونجريف فى سبيل البناء البارع للكوميديا، إلا أنه فى خطابه إلى جون دنيس عن الفكاهة فى الكوميديا طور نظريات المثير للسخرية كما أوردها موليير ودرايدن: "ليست الفكاهة ظرفًا أو حماقة أو عيبًا شخصيًا وليست تصنعًا أو عادة"، كما يقول كونجريف، "ومع ذلك كل منها... تمت كتابته وتلقيه باعتباره فكاهة"(٢٣). ما يقوله كونجريف عن الفكاهة - أى أنها تضرب بجذورها فى سمة شخصية ثابتة ومهيمنة - أقل جاذبية من تصوره للكوميديا باعتبارها خليطًا من عناصر بداية من "عيب شخصى" يقترن بالمسرحية الهزلية والكوميديا الوضيعة إلى "العادة" التى يقصد بها الكوميديا

---

(٢٢) *Works*, X.

(٢٣) In Congreve, *Letters & Documents*

النابعة من أخذ شخصيات ذات مهن معينة ولهجة محلية ملازمة لها ووضعها فى سياق غريب عليها (٢٤). وبالرغم من أن كونجريف استعمل كل عناصر الكوميديا فى مسرحياته، فإنه يرى أن جوهر الكوميديا ينبع من التصنع، أى من الادعاء الاجتماعى. فعندما تتصنع الشخصيات شكلاً من أشكال السلوك (فى العادة مثل أعلى يسانده كونجريف) ثم تكشف للجمهور مدى اختلاف سلوكها الفعلى عن ذلك تمامًا، تعرض نفسها للضحك. وهكذا فى مسرحية مثل مسرحية صاحب وجهين *The Double Dealer*، كل الشخصيات تقريبًا تعرض نفسها للسخرية والضحك بأن تتصنع فضائل ليست فيها، وفى القرن التالى، كان لهذا المنهج فى الكوميديا تأثير كبير على فيلدنج Fielding، بأن يهذب مسرحياته الكوميدية والهزلية، وكذلك رواياته.

-٣-

بعد سنوات قلائل من خطاب كونجريف إلى دنيس، نشر القسيس الأنجليكانى الذى رفض أن يقسم يمين الولاء للعرش بعد ثورة ١٦٨٨ جيريمى كولير Jeremy Collier كتابه **رؤية موجزة لبذاءة المسرح الإنجليزى وفحشه** *A Short View of the Profaneness and Immorality of English Stage* (١٦٩٧ - ١٦٩٨). أحدث هذا الهجوم على المسرح فى عصر استعادة الملكية، خاصة الكوميديا، تغيرًا كبيرًا فى المسرح الإنجليزى، بالرغم من أن كتاب كولير لم يشمل استهجانًا أخلاقيًا أكثر مما بينه وليم برين William Prynne قبله بنصف قرن إلا القليل. أما الجديد الذى قدمه فكان الجمع بين شكوى معهودة متصلة من المسرح ونوع على طريقة رايمر من النقد الأدبى اكتشف الفحش فى التعديات على اللياقة فى تناول كل زوجين تقريبا فى كوميديا

---

(٢٤) يذكر كونجريف استخدام "الفكاهة" humour و"على نحو فكاهى" humourously بمعناهما الحالى، ولكن فى مقالة تشبه مقالات سان إفريمون عن مصطلح نقدى معين يفضل كونجريف أن يضيق معنى الوحدة المركبة للكلمات المقترنة بـ"الفكاهة".

عصر استعادة الملكية، واعتبر كوليَر خشبة المسرح تمثيلاً مباشرًا للعالم وتمكن من اكتشاف عبارات كانت بوجه عام تحقر رجال الدين فى كل مسرحية تقريبًا. وبما أنه اعتبر أى استخدام للغة سبق استخدامه فى الكتاب المقدس مدنس للمقدسات، وقع كل حوار فى كل مسرحية تقريبًا موقع الشك. والأهم من ذلك تساءل كوليَر ما إذا كان من حق المسرح أن يدلى ببيانات أخلاقية جادة عن المجتمع، فى حين أن رجل الدين يمكن أن يقوم بالشىء نفسه وبطريقة أكثر ملاءمة. وأتى تنطع كوليَر ثماره بأن تعدى الناس على الممثلين وتعرضت المسارح لخطر الشغب. وبعد أن تم تنقيح العديد من مسرحيات عصر استعادة الملكية، خاصة المسرحيات الكوميدية، لكى تناسب دستورًا أخلاقيًا أكثر صرامة، صارت غير ضارة وعديمة القيمة. ومالت المسرحيات الكوميدية الجديدة إلى تفادى انتهاك الحرمات، ونظرًا لافتقارها لأى نقد ساخر، صارت، فى العادة، مملة(٢٥).

فى الوقت الذى كتب فيه كونجريف ما كان واضحًا أنه مواصلة للأسلوب المعروف باسم كوميديا عصر استعادة الملكية (وسيتواصل لينتهى برائعته حال الدنيا (كتبت بعد هجوم كوليَر) بدأ بعض كتّاب المسرح يدخلون فى أعمالهم بعدا محزنا سيؤدى إلى شكل الكوميديا المعروف باسم "الكوميديا العاطفية" Sentimental Comedy. وبالرغم من أن كُولى سِيبر Colley Cibber ينسب إليه إبداع أول كوميديا حاولت أن تحقق أثرًا يمكن وصفه بأنه حزن مبهج Joyous Sadness؛ فإن رتشارد ستيل Richard Steele هو منظر وممارس الحركة الجديدة؛ فمسرحياته التى كتبت فى العقد الأول من القرن الثامن عشر قدمت مشاهد تتضمن لمَّ شمل مليئًا بالدموع، ويوحى هجومه على بذاءة مسرحية إثيرِج Etherege رجل على الموضة *Man of Mode* فى مجلة سبكتاتر بمنهج فى تناول الكوميديا كان من الممكن أن يرضى

---

(٢٥) Barish, *The Antitheatrical Prejudice*.

جيريمى كولِيَر. هيأت مقالات ستيل قراءه لتمهيد مسرحية "العشاق الواعون" *The Conscious Lovers* التى دافع فيها عن "بهجة لذيذة للغاية بالنسبة للضحك" باعتبارها شكلاً أرقى من أشكال الكوميديا ودافع عن الدموع التى يذرفها الجمهور باعتبارها استجابة أفضل من الضحك[٢٦] لعل إنتاج العاطفية المسرفة مسألة معقدة، إلا أن اللجوء إلى الأنواع النمطية من المواقف، مثل اللقاء بين الطفلة التائهة منذ زمن ووالدها، بالإضافة إلى إخفاء المواقف الأيديولوجية إزاء النساء والفقراء، يشكل مزيجًا من عناصر لم تكن أدبية خالصة.

عندما نشر دوبو كتابه **تأملات نقدية حول الشعر والتصوير** عام ١٧١٩، كانت الحركة نحو العصر الجديد للعاطفة والصدق والتعاطف قد ترسخت بالفعل. ففى بريطانيا، كان جون دنيس قد استقر على العواطف التى يثيرها السامى باعتبارها أهم عنصر من عناصر المسرحية وانتخب شكسبير باعتباره واحدًا من "أعظم العباقرة الذين شهدهم العالم فى المسرح التراجيدى"[٢٧]، وكذلك واحدًا من أعظم كتّاب الكوميديا. ولا يترك كتاب دنيس مقالة عن عبقرية شكسبير وكتاباته مجالا للشك فى أن الدراية بقواعد الكتابة المسرحية كانت ستحسن أعمال شكسبير [لو عرفها]، ولكن فى الاستشهاد بصورة شكسبير عند ملتون باعتباره كاتبًا مسرحيًا "يصدح بتغريداته البرية المحلية"، لا يزال دنيس يمجد شكسبير باعتباره عبقريًا "يحرك العواطف، خاصة "العاطفة الأم... الرعب"، ويخول له قدرات عظيمة على الحكم ومواهب شعرية عظيمة. وبالمثل، وضح جون هيوز John Hughes فى العدد رقم ٣٧ من مجلة الجارديان *Guardian* كيف أن شكسبير فاز من خلال قوة نظراته

---

(٢٦) Steele, *Plays*.
(٢٧) In *Critical Works*, II (4).

النفسية الثاقبة على عاطفة عطيل وشخصيته[٢٨]. بدأت مقالة هيوز الثناء على قدرة شكسبير على رسم الشخصيات، وهى سمة غلبت على نقد شكسبير طوال القرن، وهى سمة أقر بها حتى بوب فى تمهيده الفاتر لتحقيقه لأعمال شكسبير (١٧٢٥). وبالنسبة لكل أولئك النقاد – دنيس، هيوز، وحتى بوب – كانت أسس النقد هى أسسه نفسها فيما بعد عند فولتير، ولكن فى حين أن فولتير لم ير فى شكسبير إلا صورة الوحش، ظل هؤلاء النقاد البريطانيون قادرين على إدراك ألمعية شكسبير.

كان جان باتيست دوبو أول من أبدع نظرية منهجية فى التراجيديا تقوم على التمثيل الواقعى وتحريك العواطف، وذكر فى بداية كتابه: "من الملاحظ أننا نشعر بوجه عام بلذة أكبر فى البكاء من الضحك على تمثيل مسرحى"[٢٩]. ومثل هيوم، فيما بعد فى ذلك القرن، رأى دوبو أن العواطف كسولة وأن النفس البشرية فى حاجة إلى انطباعات الحواس، وتقوم التراجيديا، بدرجة أقل، بمضاعفة الإثارة العنيفة للعواطف التى يشعر بها شهود حكم إعدام، وأيًّا كان الدرس المستفاد من ذلك المنظر، فهناك فيض من الإحساس الخالص. وإذا كانت لمشاهدة حكم إعدام مباهجها الخاصة بالنسبة للقرن الثامن عشر، فإن التراجيديا – على حد اعتقاد دوبو – قدمت متعة أكبر ما دام الحزن لم يلوثها.

ومن العجيب أن دوبو استند إلى نقاد إنجليز ليشكل بعض أفكاره، وأذعن لسخرية شاعر إنجليزى (درايدن) من الاستخدام المتطرف للحب فى التراجيديا الفرنسية ويستند إلى أديسون مرة أخرى؛ ليعترض على استخدام كورنى للغة المنمقة – بدلاً من العاطفة النبيلة الطبيعية – وكل ذلك لكى يقنع الآخرين

---

(٢٨) صرف هيوز النظر عن هجوم رايمر المطول على مسرحية عطيل فى كتابة رؤية وجيزة للتراجيديا (١٦٩٢) باعتباره ناتجا عن "حكم آلى" لناقد يفتقد الحساسية والإلمام بطبيعة النفس البشرية *The Guardian*, ed. Stephens

(٢٩) Du Bos, *Réflexions critiques*, I; Trans. Thomas Nugent, *Critical Reflections*, 1.

بحجته. فنحتاج من الفن العظيم قوة الانطباع، لكن موقف دوبو مألوف لأولئك الذين تناولوا شكسبير فى إنجلترا بقوله بأن متعة القراءة كبيرة لدرجة أن أفضل قصيدة هى التى تثير اهتمامنا أكثر، تلك التى تسحرنا للغاية لدرجة أنها تخفى عنا القدر الأعظم من أخطائها وتجعلنا ننسى عن طيب خاطر تلك الأخطاء التى رأيناها وجرحتنا(٣٠).

وبما أن الموضوع هنا موضوع إحساس وليس موضوع عقل، فإن جمهور المسرح بوجه عام حكم جيد للمسرح جودة الناقد الخبير. وبالرغم من هذه النظرية التى توحى بأن الجمهور يندمج فى العمل الفنى لدرجة أنه يعلق ملكاته النقدية، فإن دوبو لا يعتقد أن الجمهور فقد إحساسه بأنه موجود فى مسرح لأكثر من لحظات قلائل، واللذة ممكنة حتى بالرغم من أننا نعرف أننا نشهد الفن وليس الحياة الواقعية، وكما الحال فى موقف حكم الإعدام الافتراضى الذى ناقشناه أعلاه، قد لا تتلوث التجربة بالعواطف المركبة التى تثيرها الأحداث الحقيقية.

ظهرت فى مناقشة دوبو للمسرح عدد من المفاهيم النقدية التى لم تصبح شائعة فى النقد البريطانى قبل منتصف القرن. يبدو أن بعض ملاحظاته مهدت الطريق لتصريحات كولردج فى القرن التاسع عشر. المنهج المقارن الذى استخدمه دوبو أتاح له أن يورد، فى نقاشه للمسرح، أفكارًا كانت مألوفة منذ فترة طويلة فى تناول التصوير أو الموسيقى، وكانت فكرة العبقرية الفردية شائعة فى نقد التصوير، حيث أدى ظهور فنانى عصر النهضة ذوى النبوغ الذى لا يمكن نكرانه إلى إزالة أية ضرورة للإذعان لعظمة القدماء، إلا أنها كانت أقل شيوعًا فى النقد الأدبى. هذه الرؤية للعبقرية النابعة دون تفسير واضح من قِبَل كوخ كئيب أو بلاط قد سمحت بتناول مُرْضٍ لشكسبير أفضل من التناول الذى يزعم

---

(٣٠) Du Bos, *Réflexions critiques*, I; English trans. I

أنه "مقدس" أو فيض من "الطبيعة". بالمثل، يثنى دوبو على الأصالة والإبداع باعتبارهما الموهبتين الأساسيتين للعبقرية ورسخ وجهة نظره بأمثلة توضيحية من المسرح وكذلك من الفنون الأخرى، ويوحى تفسيره للمسرح القديم - من خلال تحليل تطور الكلام البشرى واللغة نفسها - بأن المسرح شمل الرقص والإيماء والموسيقى، وهو يستشهد بداسييه Dacier التى تقول إن المرء لو تبع أرسطو عن قرب لاعتقد أن المسرح اليونانى كان شبيهًا بالأوبرا، التى تعتبرها داسييه ودوبو شكلاً مثيرًا للسخرية(٣١). وبالرغم من هذا الاتفاق الظاهرى مع داسييه، يتصور دوبو المسرح القديم باعتباره توليفة متجانسة من الموسيقى والرقص والإيماء والكلمات، وكلها متفاعلة مع بعضها بعضًا وفعالة بطريقة فائقة.

سنكون مخطئين إذا اعتبرنا دوبو أبا الأوبرا المسرحية لمبدع مثل فاجنر أو فيردى Verdi، ولكن من المؤكد أن أثر نظرياته أدى إلى تصور أوسع لإمكانات المسرح. لو كان مرتادو المسرح المعاصرون الذين تخيلهم مازالوا محافظين على وعيهم بالمسرح باعتباره توهمًا، فإن دوبو مهد الطريق لجمهور المستهلكين الذى رآه هوبسون Hobson ينمو حول منتصف القرن، وهو جمهور منغمس تمامًا فى إيهام المسرح(٣٢).

---

(٣١) Du Bos, III; English trans. III

(٣٢) Hobson, *The Object of Arts*.

المسرح بعد ١٧٤٠

جون اوزبورن John Osborne

قامت نظرية ونقد المسرح الكلاسيكى الجديد فى ذروته على مبدأى النقاء النوعى والخصوصية النوعية، فكان هناك اعتقاد بأن الأنواع المسرحية الثلاثة التراجيديا والكوميديا والمسرحية الرعوية pastoral سويا تقدم صورة متكاملة للحياة البشرية بأشكالها الثلاثة: حياة البلاط وحياة المدينة وحياة الريف (دوبينياك d'Aubignac، القواعد التطبيقية للمسرح *Pratique du Théâtre*). وتعرضت مثل هذه التصورات، التى لم تخضع فى السابق إلا لتشكيك منعزل، للهجوم باطراد طوال النصف الأول من القرن الثامن عشر، وبداية من عام ١٧٤٠ فصاعدًا كان هناك ميل غالب نحو تداخل الأنواع، لا تُميِّز عن بعضها بعضًا. وكما أن مجتمعات البلاط الأرستقراطية كانت تواجهها برجوازية حضرية واثقة من نفسها على نحو متزايد، صار المسرح – وهو أكثر الوسائط الأدبية شعبية – معرضًا باطراد لمطالب طبقة اجتماعية تبحث عن تناول جاد لقيمها ومشاعرها الخاصة، ووجدت هذه الطبقة الناطقين بلسانها وسط منظرى المسرح ونقاده بقدر ما وجدتهم بين كتاب المسرح. ودار الجدل فى البداية حول التعريفات الأرسطية التى اعتبر الشارحون السابقون أنها تشير إلى المكانة الاجتماعية للمشاركين فى المسرحية. ولكن بظهور جماليات تاريخية جديدة فى سبعينيات القرن الثامن عشر نما التشكيك فى الصحة المطلقة للنموذج الأرسطى، ودل ذلك على نهاية أحد اتجاهات النقد المسرحى وشق طريقًا لمنهج فى تناول المسرح أكثر جرأة وتجديدًا مما تبناه النقاد والممارسون فى القرن الثامن عشر.

خلال تلك الفترة تطورت السياسة والمجتمع والثقافة بالطبع بطرائق متنوعة وبدرجات متفاوتة السرعة فى دول أوروبا المختلفة. فى زمن الثورة الإنجليزية عام ١٦٨٨، لم تكن ألمانيا قد نهضت من ويلات حرب الثلاثين عامًا إلا قليلاً، وحتى بعد ذلك بقرن من الزمان عندما كانت فرنسا تعيش ثورتها، ظلت ألمانيا دولة مجزئة ومتخلفة من الوجهة السياسية،

وكان النقد الأدبى فيها قد بدأ لتوه فى الازدهار فى نطاق شعبى برجوازى مازال محدودًا. وبالمثل، كانت التقاليد الأدبية فى دول أوروبا الكبرى وطبيعة مسرحها "الكلاسى"، أى القومى، متفاوتة من دولة لأخرى. وفى بريطانيا، جعل الحضور الهائل لشكسبير باعتباره الكاتب المسرحى المهيمن على خشب المسارح ومحط التركيز الأساسى للنقد المسرحى – جعل النظريات الأرسطية فى المسرح غير قادرة على الاحتفاظ بسيطرتها، وكان عصر استعادة الملكية أول فترة تشهد نقاشًا جادًّا للموقف الكلاسيكى الجديد، بالرغم من أن ذلك استمر بالطبع حتى القرن الثامن عشر. فى المقابل، فى فرنسا فى بداية القرن الثامن عشر، كانت مسرحيات راسين (ت عام ١٦٩٩، ومسرحية فيدر *Phèdre*، ١٦٧٧) ونقد بوالو (ت عام ١٧١١، فن الشعر *L'Art Poétique*، ١٦٧٤) مازالا حاضرين فى الذاكرة وكانا يمثلان معايير كلاسية تجب الإحاطة بها قبل أن يتم استكشاف الطرائق الجديدة بحرية. فى إيطاليا اتخذت العقبة الماثلة أمام التجديد شكل الملهاة المرتجلة commedia dell'arte الفطرية بتقليدها المتمثل فى الارتجال فى إطار سيناريو تقليدى، بينما فى ألمانيا لم تكتب الروائع العظيمة – مسرحيات إمارة فيمار Weimar لجوته وشيلر – إلا بعد مسرحيات التراجيديا المحلية للقرن الثامن عشر.

كانت إنجلترا تسبق الدول الأوروبية جمعاء فمسرحيتها التراجيدية المحلية الكبرى، تاجر من لندن *the London Merchant* لمؤلفها جورج ليلو George Lillo ظهرت فى وقت مبكر عام ١٧٣١، وزعم المؤلف فى مقدمة المسرحية أن أقرباءه السابقين عليه فى المجال الأدبى هم سذرن Southern ورو Rowe وأوتواى Otway، إلا أن المسرحية نفسها أو المقالة النقدية القصيرة التى تشكل إهداءها لم تحدث تأثيرًا كبيرًا على تطور المسرح فى إنجلترا، بل لفتت انتباه المنظِّر المسرحى الفرنسى الكبير فى ذلك العصر ديدرو، ومن خلاله لفتت انتباه نظيره الألمانى لسينج. وسنناقش القضايا التى حددها ليلو، صراحة أو ضمنا، فيما بعد فى هذه المقالة؛ لأنها من ثوابت النقد المسرحى فى أوروبا على مدى السنوات المائة والخمسين التالية، وتشمل هذه القضايا: قضية الوظيفة الأخلاقية أو التعليمية للمسرح، القيود الاجتماعية المفروضة عرفيًّا على الشخصيات فى التراجيديا وما يترتب عليها من تضيق

نطاق مادة المسرح الجاد حتى تستبعد "الحكايات الأخلاقية فى الحياة الخاصة"، العلاقة العاطفية بين الشخصيات المسرحية والجمهور وكيف يمكن تقوية هذه العلاقة، وتوجد فى الخلفية قضية مرتبطة بذلك، ألا وهى قضية الإيهام المشهدى scenic illusion.

يمكننا أن نجد أثرًا للأفكار الكامنة وراء محاولة ليلو "توسيع نطاق النوع الأكثر جدية من الشعر" حتى فى فرنسا فى الفترة الكلاسية. ويرد أبرز مثال على ذلك فى "رسالة الشاعر الإهدائية" Épître dedicatoire التى صدر بها كورنى مسرحيته دون سانش من الأرجوان *Don Sanche d'Aragon* (١٦٥٠). يستشهد كورنى بتعريف أرسطو للتراجيديا، ويصر عن صواب على أن البطل فى كتاب **فن الشعر** يقتصر توصيفه على سماته الأخلاقية الشخصية والآثار التى يمكن أن تحدثها السمات، وبدون أية إشارة على الإطلاق إلى مكانته الاجتماعية: "عندما يبحث [أرسطو] فى السمات اللازمة فى بطل التراجيديا، لا يذكر مولده على الإطلاق، بل يؤكد فقط على أحداث حياته وسلوكه". ثم ينتقل لاستباق بعض الحجج التى ستصير شائعة فى القرن الثامن عشر بأن زعم أن فعالية التراجيديا ستزداد لو سمح للجمهور أن يشاهدوا آلام أولئك الذين يشبهونهم من الوجهة الاجتماعية:

والآن إذا كان صحيح أن هذا الشعور الأخير [الخوف] يثيره فينا مجرد تمثيله عندما نرى معاناة أناس مثلنا، وأن مصائبهم تشعرنا بمصائب مماثلة، أليس صحيحًا أنه يمكن إثارة الخوف بصورة أقوى من خلال مشاهدة مصائب تصيب أناسًا من مكانتنا، أناسًا نشبههم تمامًا؟"(١).

فى الواقع، لم يكن هدف كورنى الأساسى هنا أن يدلى بإسهامه فى نظرية التراجيديا، بل أن يقدم، من خلال القياس، تسويغًا لنوع جديد من الكوميديا، ألا وهو الكوميديا البطولية Comédie héroique التى تنتهك التقاليد بأن تأخذ شخصياتها من صفوف النبلاء، وطبيعة حدثها فقط هى التى تحدد نوعها المسرحى: "فى الحقيقة دون سانش كوميديا، بالرغم من أن كل الشخصيات فيها إما ملوك أو نبلاء إسبانيين؛ لأنه لا ينبع منها خطر يمكن أن يحرك

---

(١) Corneille, *Théâtre*, II.

فينا مشاعر الشفقة أو الخوف"[٢]. وعندما قام كورني بذلك، استبق بطريقة نموذجية التداخل الضروري لنوعين يستبعدان بعضهما بعضًا؛ أحدهما يختص حتى اليوم ببطولة الشخصيات العامة النبيلة، والآخر يختص بالسخرية من الشخصيات الخاصة الوضيعة. ولكن سيترك الأمر لجيل لاحق حتى يسد الفراغ بين هذين النقيضين بكوميديا خالية من السخرية أو تراجيديا تفتقر أية مصيبة عامة بعيدة المدى، وكلاهما يكرِّس بدلاً من ذلك لتناول الحياة الشخصية للرجال والنساء متوسطى الحال تناولاً جادًا. ولم يواظب كورني نفسه على هذا النوع المختلط، فلقد حذف مقالة الإهداء من الطبعة اللاحقة من مسرحيته دون سانش، وفى كتابه **أطروحة حول التراجيديا** (١٦٦٠) يعود إلى الفقرة التى ناقشها من قبل من كتاب **فن الشعر** لأرسطو، ويقول: "نحس بالشفقة... على أولئك الذين نراهم يعانون مصيبة غير مستحقة ونخشى أن تحل علينا مصيبة مشابهة عندما نرى أناسًا مثلنا يعانون"، فإنه يعيد تعريف الهُوية على أساس الحس الإنسانى المشترك، وليس على أساس المساواة الاجتماعية بين الشخصيات المسرحية والجمهور: "هؤلاء الملوك بشر مثل أفراد الجمهور بالضبط"[٣]. ولهذا كله يرتد إلى موقف أكثر محافظة، وبالرغم من موقف كورني الرواقى فى الأساس إزاء العواطف فإنه عند التأكيد على تجربة العاطفة المشتركة بوصفها مصدر التقمص، استبق أحد المبادئ التى ستشكل أساسا للمسرح الجديد فى أوروبا القرن الثامن عشر، وهو مبدأ النزعة الجمالية أو النزعة العاطفية المفرطة، ولقد رأينا بالفعل آثارًا لذلك فى إهداء التاجر اللندنى، لكن قبل ذلك سيحظى هذا المبدأ الرئيسى بأكبر بيان له وضوحًا وتأثيرًا فى كتاب الأب دوبو **تأملات نقدية حول الشعر والتصوير** *Réflexions critiques* (١٧١٩):

نحس فى الأساس بمتاعب وكروب أولئك الذين يشبهوننا فى عواطفهم. كل الأحاديث التى تردنا إلى أنفسنا وتواجهنا بمشاعرنا ذات جاذبية خاصة بالنسبة لنا؛ لذلك من الطبيعى أن يكون لدينا إيثار للمحاكيات التى تقدم صورًا أخرى من أنفسنا، أى تصور شخصيات تلتهمها عواطف نشعر بها فى الوقت الحالى، أو شعرنا بها فى الماضى[٤].

---

(٢) نفس المصدر

(٣) Corneille, *Trios Discours.*

(٤) Du Bos, *Réflexions*, II.

لكن حتى فى وقت متأخر مثل عام ١٧٤٠، لم تكن تلك الأفكار الجديدة وتوابعها المسرحية قد بدأت فى التغلغل فى ألمانيا. فهنا رأى الناقد المسرحى الأساسى فى هذا العصر، يوهان كريستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched أن مهمته تتمثل فى أن يحسن حال الأدب المسرحى والمسرح بأن يوصل للعالم الناطق باللغة الألمانية تلك المبادئ العقلانية المطلقة التى تم النظر إليها على أنها أرشدت المسرحيات الكلاسية الجديدة العظيمة لجارتها فرنسا التى تحظى بالإعجاب والحسد. هناك تشابه معين مع محاولات لويجى ريكوبونى Luigi Riccoboni ثم جولدونى Goldoni لأن يكيفا الملهاة المرتجلة واستمراريتها. وكان كتاب جوتشد مقالة فى الشعرية النقدية *Versuch einer Critischen Dichtkunt* (١٧٣١) ذا سلطة كبيرة فى عصره، بالرغم من أنه كان يفتقد الأصالة ولم يتقدم تقدمًا ذا شأن بعد تعليق أندريه داسييه على كتاب **فن الشعر** [لأرسطو] (١٦٩٢). برغم كل جهود جوتشد لإدماج الأدب فى حياة الطبقات الوسطى الألمانية، فإنه يجادل على نحو موفق فى سبيل تخليد العرف الذى استبعد هذه الطبقة الاجتماعية نفسها من التراجيديا:

التراجيديا... قصيدة أخلاقية تعليمية يتم فيها محاكاة فعل عظيم لدى أشخاص عظماء وتقديمه على المسرح.... والتراجيديا صورة للمصائب التى يواجهها البشر العظماء فى هذا العالم وهى مصائب إما يتحملونها بجلد وشجاعة أو يتغلبون عليها ببطولة(٥).

بالمثل يقر بأن تقتصر الكوميديا على أولئك الذين يحتلون المرتبة الدنيا من الهرم الاجتماعى، بالرغم من أن جوتشد، مثل معظم نقاد هذه الفترة، لا يستبعد الأرستقراطية الدنيا عندما تتصرف بصفة خاصة:

الشخصيات التى تنتسب للكوميديا مواطنون عاديون أو أناس متواضعو الحال، وليس ذلك لأن الأفراد العظماء فى هذا العالم يعزفون عن ارتكاب الحماقات المثيرة للسخرية، لا، بل لأن تصويرهم كشخصيات مثيرة للسخرية لا يتماشى مع الاحترام الواجب لهم(٦).

---

(٥) Gottsched, *Schriften*.

(٦) نفس المصدر.

وفى هذه الحالة الأخيرة، يقدم جوتشد تسويغًا ذرائعيًا فى الأساس ومحافظًا من الوجهة السياسية لمنعية النوع [أى كون النوع مانعًا]، ويدل ذلك على إضعاف المبدأ الجمالى. ويتضح ذلك أيضًا فى ممارسة جوتشد التالية كناقد، بالرغم من أنه لا يظهر مرونة كافية لأن تجعله يتكيف تمامًا مع الوضع المتغير بعد عام ١٧٤٠، ومع ذلك عندما يؤكد من جديد على الوظيفة الأخلاقية للمسرح ومبدأ المحاكاة وأهمية الالتزام بمجموعة من القواعد المعيارية، يحدد جدول الأعمال للنقاش النظرى والنقدى حول المسرح فى ألمانيا حتى سبعينيات القرن الثامن عشر على الأقل. وحتى لسينج، أكثر نقاد جوتشد حدة، سيجرى المناظرة فى إطار مصطلحات جوتشد الأرسطية.

من المفارقات أن المحاولات الواعية – وإن كانت محدودة – التى قام بها الكاتب التراجيدى كورنى لتقديم أساس نظرى ومثال تطبيقى للشكل المسرحى الوسيط الجديد الذى وصفه بإرداف خُلفى(*) oxymoron باعتباره كوميديا بطولية Comédie héroïque لم يكن له تأثير كبير أو مباشر، بينما كان الكاتب الكوميدى موليير Molière حافزًا مثمرًا للنقد خلال القرن التالى؛ ذلك لأن موليير لم تكن لديه طموحات نظرية كما أن مسرحياته لم تلتزم التزامًا صارمًا فحسب بالمبدأ الذى أعرب عنه باتو Batteux وآخرون الذى مفاده أن وظيفة الكوميديا عبارة عن تمثيل الجوانب المثيرة للسخرية فى حياة البرجوازية، بل وقام بذلك بلا رحمة أو هوادة. صحيح أن البعد الساخر فى كوميديا موليير شمل الكثير مما كان يتوقع أن يروق عقلانية التنوير التقدمية: نقد الرياء الدينى أو تصوير التوترات بين الطبقات الاجتماعية، إلا أن ذلك يتم من خلال منظور البلاط. وهناك أساس محافظ لتصوير موليير الكوميدى لشخصيات مثل ألسيست Alceste (عدو البشر *Le Misanthrope*) والسيد جوردان M. Jourdain (البرجوازى النبيل *Le Bourgeois gentilhomme*). وبخلاف

(*) الإرداف الخُلفى كما يدل لفظ المصطلح هو الإتيان بكلمتين أو مفهومين على خلاف مع بعضهما بعضًا، وهو صورة بلاغية يتم فيها الجمع بين كلمتين متناقضتين كأن تقول "سكون صاعق" أو "بركة هادرة" أو "المستبد العادل" أو "اليمينى الديمقراطى" أو "الثائر الوديع". (المترجم)

الإرداف الخلفى عند كورنى، لا يمثل الإرداف الخلفى عند موليير ("البرجوازى النبيل") تحديا للعرف، بل يدل على تناقض يعدّ قبوله مصدرًا للاستهزاء، ولا تهدف السخرية إلـى تعلـيم البرجوازى بقدر ما تهدف إلى إظهار حدود قابليته للتعلم، وعلى المدى الطويل، لا يمكـن إلا أن يثير ذلك نقدا تلهمه الثقة بالذات البرجوازية الجديدة(٧).

فى الواقع، بعد منتصف القرن بفترة وجيزة، أثارت اللامبـالاة الأخلاقيـة لكوميـديا "الخداع" perfidious comedy عند موليير رفضًا ساخطًا لعمله. توقعت مناظرة كولّير فى إنجلترا فى منعطف القرن هذه الاستجابة المتطرفة؛ لأن العديد من الأمثلة التى استشهد بهـا جرمى كولير فى هجومه على كوميديا الظرف فى عصر استعادة الملكية فى كتابـة إطلالـة قصيرة على فحش المسرح الإنجليزى وابتذاله *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage* مستمدة من المسرحيات الإنجليزية المستلهمة مباشرة من موليير، مثل مسرحيتى ويتشرلى Wycherley الزوجة الريفيـة *The Country Wife* والتاجر الأمين *The Plain Dealer*. ولم يستطع كتّاب المسرح الإنجليز إلا أن يقدموا دفاعا ضئيلاً أمام اتهامات كولير، نظرًا لافتقارهم نظرية فى الكوميديا لا تقوم على افتراض غرض أخلاقى بمعنى ضيق نوعًا، وسرعان ما انقلب عليهم التيار حيث سعى النقد لترسـيخ أسـاس الكوميديا فى العاطفة وإثارة العطف وليس فى الظرف والسخرية. ومن نتائج ذلـك اشـتهار القرن الثامن عشر بأنه كان فترة جدباء لربة الكوميديا. ولم يبدأ التيار النقدى فى التحـول إلا فى الثلث الأخير من القرن عندما قاد جولدسميث بالاحتجاج على تضييق نطاق الفن المسرحى بالتقائه فى المنطقة الواقعة بين التراجيديا والكوميديا بالمفهوم التقليدى. وبداية من عام ١٧٦٨ فى تمهيد مسرحية الرجل الطيـب *The Good-natured Man*، قـال جولدسـميث بـأن الكوميديا فى إنجلترا فقدت الاتصال بجذورها وصارت مهذبة للغاية، وفى ممارسته المسرحية فى مسرحيته تتمسكن حتى تتمكن *She Stoops to Conquer* (١٧٧٣) وفى كتابه النقـدى **مقالة عن المسرح أو مقارنة بين الضحك والكوميديا العاطفية** *Essay on the Theatre:*

(٧) J. Brody, "Esthétique et societé".

or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy (١٧٧٣)، أصر جولدسميث بقوة – وإن لم يكن بنجاح تام – على عودة الفكاهة إلى خشبة المسرح.

فى وقت مبكر (عام ١٥٩٢)، جادل الكاتب المسرحى الإيطالى سفورتسا أودى Sforza Oddi فى الكلمة الاستهلالية لمسرحيته سجن الحب *Prigione d'amore* فى سبيل شكل من أشكال الكوميديا تقدم شخصيات فاضلة تقوم بأفعال عاطفية وقادرة على إثارة الضحك والدموع المواسية على السواء[٨]. وكان لابد أن ينقضى ما يزيد على قرن من الزمان حتى تتم الاستجابة لمثل هذه الأفكار المنعزلة، إلا أنها سرعان ما صارت بعد ذلك الأفكار المهيمنة وتم تطويرها إلى أقصى مدى فى عدد من الدول الأوروبية. وبعد أن مهد كولير الطريق بهجومه على الكوميديا الذهنية الباردة فى عصر استعادة الملكية، كان واحدا من المدافعين الرواد عن العاطفية المفرطة فى إنجلترا – وهو سير رتشارد ستيل – هو الذى قدم نموذجًا أساسيًا للكوميديا العاطفية بمسرحيته العشاق الواعون *The Conscious Lovers* (١٧٢٣) وتمهيدًا يبرر هذا الشكل الجديد وإن كان يمارس على نطاق واسع. وبعد ذلك لا تختلف الحجج الأساسية المضمرة فى هذا التمهيد الموجز عن الحجج التى استخدمها ليلو بعده بفترة قصيرة فى تمهيد مسرحيته التراجيدية تاجر من لندن *The London Merchant*، وهى: الحاجة إلى توسيع حدود النوع خارج الحدود التى تفرضها عليه الأعراف الموجودة، وقيمة التعبير عن العواطف، خاصة العواطف الأكثر إرهافا وسوداوية، وأهمية اندماج الجمهور من خلال توحده مع الشخصيات ومشاعرها. ويكمن فى نظرية الكوميديا العاطفية وتطورها فى إنجلترا المبدأ المألوف عن الفائدة الأخلاقية، أى الفكرة التى مؤداها أن المسرح ينبغى أن يكون له "أثر القدوة والقاعدة السلوكية" وأن "إفساح المجال لانطباعات البشرية ميزة الفطرة القومية والاشتغال الطبيعى للمزاج حسن السبك" (آدمز، مقالات مسرحية *Dramatic Essays*).

فى إنجلترا فى منتصف القرن، لم تجد مبادئ العاطفية المفرطة أقوى تعبير أدبى عنها فى المسرح، بل فى الشعر الغنائى، وعلى وجه الخصوص فى الرواية. ويرجع ذلك جزئيًا

---

(٨) Martino, *Geschichte.*

إلى قصور النقد المسرحى الإنجليزى وفشله فى أن يطور المناقشات المبكرة للأسلوب الجديد على يد فانبرو Vanbrugh ودنيس Dennis وستيل Steele، واستبعد بيرنبوم Bernbaum الكلمات الاستهلالية والختامية ومقالات عرض الكتب وتحليلها التى كتبت بين عامى ١٧٢٠ و ١٧٥٠ باعتبارها سطحية ومملة لما فيها من تكرار ومكتوبة لمجرد أداء واجب[٩].

وفى فرنسا، وجدت آراء مشابهة لآراء ستيل تعبيرًا عنها بعد عقد من الزمان، وتحولت الزعامة فى النقاش المنهجى للمسرح الجديد تحولاً حاسمًا إلى دول أوروبا الأخرى بعيدًا عن بريطانيا، وتم تقديم الكوميديا العاطفية لأول مرة للفرنسيين بمسرحية الفيلسوف بعد الزواج *Le Philosophe marié* (١٧٢٧) للكاتب المسرحى الفرنسى ديتوش Destouches الذى اكتسب دراية بالمسرح الإنجليزى من زياراته لسابقة للندن. إلا أن النقطة المحورية لمناقشة التطورات الجديدة قدمتها مسرحيات نيفل دى لاشوسيه Nivelle de la Chaussée، ويتم النظر فى العادة إلى مسرحيته النفور الزائف *La Fausse Antipathie* (١٧٣٣) باعتبارها فتحًا جديدًا. ونجد فى الكلمة الاستهلالية لهذه المسرحية التأكيد نفسه الذى عند كولير على الحاجة إلى تفادى البذاءة وعدم اللياقة وعلى أهمية الاستمالة المباشرة لعواطف الجمهور، هذا إلى جانب التأكيد على المعقولية الواقعية التى سيتم تعضيدها من خلال تجنب المبالغة الساخرة والتعقيد غير الضرورى فى الحبكة: فالمعقول تتم مساواته باطراد بالمفهوم عقلانيًا. وكان لويجى ريكوبونى من بين الذين استجابوا لتجديدات نيفيل دى لاشوسيه، فى كتابه **خطاب حول كوميديا مدرسة الصداقة** *Lettre sur la comédie de l'Ecole des amis* الذى نشر فى باريس عام ١٧٣٧ يقدما نقاشًا أكثر اكتمالاً وتحليلاً لهذا الاتجاه. ويتحدث ريكوبونى عن نظام جديد فى الكوميديا يقرنه صراحة بظهور طبقة اجتماعية متواضعة المكانة لدرجة أنه لا يمكن تمثيلها فى التراجيديا البطولية التقليدية، إلا أنها رفيعة لدرجة أنها لا يمكن أن تكون موضع سخرية فى الكوميديا التقليدية. ويتم النظر إلى تصوير الشخصيات التى تشبه أفراد الجمهور بالنسبة للمكانة الاجتماعية ونسق قيمتها على أنه يساهم فى التقمص العاطفى من جانب الجمهور وبالتالى يساهم فى استجابتهم للدرس الأخلاقى

---

(٩) Bernbaum, *Sensibility*.

المضمر فى المسرحية، وبالتالى يؤدى إلى تحقيق وظيفة المسرح باعتباره مدرسة للفضيلة. ويسلم بوجانفيى Bougainville فى مقالة كتبها عام ١٧٥٤ بالسمات نفسها لعمل نيفيل دى لاشوسيه، وهو مازال ينظر إلى الفائدة الأخلاقية للمسرح النظرة نفسها الضيقة نوعًا:

الانطباع الصافى العذب يمتد إلى سلوكه [المشاهد] الخاص؛ لأنه ينتقل إليه من خلال شخصيات يقابلها من جديد بعد العرض فى العالم الخارجى بين أصدقائه وأقرانه ومنافسيه. وبما أن عالمهم هو نفس عالمه، يشعر بأنه قادر على التطلع إلى فضائلهم، وبما أن كل شىء يحدث لهم يستطيع هو أن يعايشه، فإنه يستغل تجربتهم ويتعلم منهم أن يحمى نفسه من نفس الأخطار(١٠).

سعى فونتنيل لأن يضع الشكل المسرحى الوليد وضعًا أكثر منهجية فى إطار سياق الأنواع الأدبية الراسخة، وعرَّف عام ١٧٥١ المسافة بين التراجيديا والكوميديا على أساس العواطف المثارة. وتدرج فونتنيل من طرف "المرعب" و"العظيم"، وهما مجال التراجيديا، إلى طرف "الممتع" و"الساخر"، وهما مجال الكوميديا، ووضع مقياسًا يشمل "المثير للشفقة" و"الرقيق". وفى هذا المقياس نرى العواطف العديدة – مثل ألوان الطيف التى يقارنها بها – فى شكل مختلط، وليس فى شكل خالص. وخاتمته – التى تساهم فى توقع الآراء التى سيطورها ديدرو فيما بعد – عبارة عن حجة لصالح "الكوميديا المختلطة" Comédie mixte يحدد موضوعها فى نقطة وسيطة على المقياس، وتتقاسم كل ما هو أكثر إثارة ورفعة فى الكوميديا وكل ما هو أكثر تأثيرًا وقبولاً فى التراجيديا. فتتميز العقلية العاطفية المهيمنة حديثًا بأن الطرف الكوميدى المتطرف فى المقياس – أى "الهزلى للغاية" le bouffon – لابد من استبعاده، بينما لابد من الإعجاب بالمثير للشفقة والرقيق دون قيد. وهنا أيضًا نجد أن مبدأ الفائدة الأخلاقية هو الذى يقدم أساس الحجة ويتم النظر إليه باعتباره دعوة إلى نوع من المسرح يتمشى مع التجربة اليومية للجمهور.

(١٠) "Discours de réception à l'Académie Fransçaise".

هذا النوع من الكوميديا... ستكون به كل الفائدة ما دام سيزيد توافق ما يتم تصويره مع الحياة العادية. ولا أعتقد أننى فى حاجة لأن أسرد أعمال الأباطرة على نفسى، فهى سامية للغاية ولا تمثلنى، ولا أود أن أسرد أعمال المهرجين على نفسى لأنها وضيعة للغاية، وكلاهما يمثل حالات استثنائية لا أجد فيها نفسى قط، والدلالات الضمنية لذلك لا تخفى على أحد (١١).

فى إنجلترا، كان كتاب المسرح أمثال فانبرو وكونجريف Congreve وفاركوهار Farquhar هم الذين قاوموا أفكار كولير، وفى فرنسا حيث كان البلاط والأكاديمية مازالا مسيطرين، اتخذت مقاومة الكوميديا العاطفية الجديدة شكلاً نظريًا ووجدت ناطقًا بلسانها فى شخصية شاسيرون Chassiron الذى كان خازندار فرنسا والمستشار التنفيذى لأكاديمية لاروشيل La Rochelle، وأدت إعادة شاسيرون صياغة مبدأ النقاء النوعى فى كتابه **تأملات فى الكوميديا العاطفية** *Réflexions sur le comique larmoyant* (١٧٤٩) على الفور إلى ضمان مساندة فولتير الذى أظهرت مسرحيته نانين *Nanine* (١٧٤٩) التى استلهمت رواية باميلا *Pamela* لرتشاردسون Richardson العديد من خصائص النوع الجديد. وانضم فولتير - الذى كان يكتب من زاوية أرستقراطية على نحو يكاد يستفز - لشاسيرون فى هجومه على المفهوم الوليد للتراجيديا البرجوازية:

ما الذى ستعادله حبكة تراجيدية بين عامة الناس؟ لن تكون شيئًا سوى تحقير الأسلوب التراجيدى، وستفشل فى تحقيق هدف التراجيديا أو الكوميديا، وستكون شكلاً هجينًا، أى فظاعة نجمت عن العجز عن خلق كوميديا أصيلة أو تراجيديا أصيلة (١٢).

وفولتير أقل صرامة فى موضوع الكوميديا، فهو هنا على استعداد لأن يقبل مزاعم العواطف الرقيقة بشرط ألا يغيب عن بال الكاتب المسرحى الهدف الأساسى للنوع المتمثل فى إضحاك الناس الشرفاء.

---

(١١) Fontenelle, *Oeuvres*, VII.
(١٢) Voltaire, *Oeuvres*, V.

يقبل فريرون Fréron فى كتابه رسائل حول بعض الكتابات المعاصرة *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (١٧٥١) مغزى نقد شاسيرون لمزج الضحك بالدموع فى المسرح قبولاً عن طيب خاطر أكثر، ولكن الاقتناع بقيمة التقمص الوجدانى أصبح اليوم مترسخًا للغاية لدرجة اللاعودة؛ لذلك فإن النتيجة المنطقية فى نظر فريدون تتمثل فى رفض الفكاهى، وفى التمثيل الجاد المانع فى المسرح – كما فى الرواية – لما هو عادى فى حياة أفراد معاصرين متوسطى الحال (فيال Vial، أفكار *Idées*).

كان النقاد الألمان فى الربع الثانى من القرن الثامن عشر متأخرين عقدًا من الزمان فى التحول من الكوميديا الساخرة إلى الكوميديا العاطفية والانخفاض التدريجى فى التأكيد على الظرف. وعام ١٧٤١، كان آدم دنيال ريشتر Adam Daniel Richter من أوائل من سعوا لتعديل تعريف جوتشد التقليدى للكوميديا باعتبارها سخرية من الرذيلة بهدف تحسين الأخلاق، بأن جادل فى سبيل توسيع نطاق مادتها ليشمل الأفعال الفاضلة إلى جانب أفعال الرذيلة وبأن سعى لتغيير أثرها من إثارة الضحك إلى إحداث المتعة (مارتينو، تاريخ *Geschichte*). كان ريشتر ناقدًا محدودًا نسبيًا، وكانت بعض خلافاته مع جوتشد ناتجة عن سوء فهم، إلا أنها تدل على التغلغل الابتدائى للعاطفة فى نقد المسرح فى ألمانيا. وكان ريشتر، مثل جوتشد، مهتمًا بأثر المسرح على الجمهور، لكن فى حين أن جوتشد الرواقى الكلاسيكى الجديد كان يبحث عن خبرة عملية فى مقاومة الخوف أو الرفض اللاعاطفى للرذيلة، نشد ريشتر من الكوميديا استحضار المشاعر الداخلية السارة للبهجة. وهناك مطلب آخر من الكوميديا يحقق آثارها بأن يصور نموذجًا تصويرًا واقعيًا بدلاً من الهجاء طالب به جورج فريدريش ماير Georg Friedrich Meier فى كتابه تقييم لشعرية جوتشد *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst* (١٧٤٧ – ١٧٤٨). وبالرغم من أن ماير يقبل التقليد المتمثل فى استمداد شخصيات الكوميديا من المنازل الوسطى فى المجتمع، فإنه يتمسك بالعواطف التراجيدية – التى تخضع لدرجة معينة من التقييد – باعتبارها مكونًا أساسيًا من مكونات تجربة الطبقة الوسطى، وبالتالى موضوعًا ملائمًا للكوميديا. وفى هذا الوقت كان جوتشد نفسه قد بدأ فى تعديل موقفه السابق قليلا، وبالرغم من أنه كان مازال لا يقبل أن

تكون الأشكال المختلطة الجديدة ممثلات كاملة ومكافئة للنوع المسرحى، فإنه لم ينكر شرعيتها جنبا إلى جنب التراجيديا والكوميديا، ولكنه أصر على إعطائها أسماء مميزة لها، وبذلك كان جوتشد من أوائل من ابتدعوا فى ألمانيا مصطلح "التراجيديا البرجوازية" (١٣) Bürgerliches Trauerspiel.

نشر أهم بيان نظرى لصالح الكوميديا العاطفية – كتاب كريستيان فورشتجوت جيلّيرت Christian Fürchtegott Gellert **مقالة فى الدفاع عن الكوميديا العاطفية** *Abhandlung für das rührende Lustspiel* عام ١٧٥١، وهو العام نفسه الذى نشرت فيه الطبعة الرابعة من كتاب جوتشد المعدل، وإن كان مازال معتمدًا، **مقالة فى الشعرية النقدية** *Versuch einer Critischen Dichtkunst* كان جيليرت المناصر الألمانى الرائد لهذا النوع بمسرحيات مثل المرأة النقية *Die Betschwester* (١٧٤٥) والأخوات الحنونات *Die zärtlichen Schwestern* (١٧٤٧)، وكان قد عبر عن رأيه بشجاعة ووضوح دفاعًا عن النوع الجديد فى تمهيد مسرحياته الكوميدية (١٧٤٧). وشرع جيليرت فى عمله الأطول – وهو عبارة عن محاضرة افتتاحية ألقيت باللاتينية – فى الدفاع عن الكوميديا العاطفية، كما تطورت فى فرنسا، ضد القيود التى يفرضها عليها الأرسطيون التقليديون أمثال داسييه وضد سخرية النقاد المعاصرين أمثال فولتير. واستمد كتاب جوزيف تراب Joseph Trapp **محاضرات فى فن الشعر** *Praelectiones Poeticae* (١٧٢٢) تعريفًا أوسع للكوميديا: "قصيدة مسرحية تشمل أوصافا للحياة الشخصية العادية وتمتدح الفضيلة وتتناول الرذائل والتناقضات العديدة للبشر بطريقة مرحة ومهذبة"(١٤) ، ويرى داخل هذا المجال – العالم الخاص – مكانًا لتشغيل العاطفة بطريقة لم تظهر فى رؤية تراب الأكثر حيادًا لآثار المسرح. فيرى جيليرت أن تجربة الكوميديا تتميز عن تجربة التراجيديا من خلال تجنب التطرف فى الأحداث والعواطف والتعبير، وغياب أى إحساس عاطفى متقد بالشفقة أو الحزن أو الفقدان، أى أن الأفعال والمغامرات النموذجية العظيمة منبوذة فى نظر أولئك الرجال والنساء متوسطى الحال الذين يشكلون ممثليها، وبدلاً من ذلك، يتم التخفيف من حدة الحزن الكئيب

(١٣) Gottsched, *Schriften*.
(١٤) Lessing's translation, Lessing, *Schriften*, VI.

المقبول معيارًا للكوميديا من خلال الإحساس بالمشاركة فى عالم شعور مشترك وإعجاب مشترك بالقيم المشتركة.

لم تكن مقالة جيليرت التى نشرها عام ١٧٥١ بالمقاييس الأوروبية، وثيقة مركزية فى تاريخ النقد المسرحى، إلا أنها تدل على نقطة تحول. فالجدية المتأنية التى يتناول بها موضوعه، والوعى بتراث أنصار النوع الذى يناقشه (ديتوش، فونتنيل، دى لاشوسيه، ماريفو Marivaux، فولتير، فاجان Fagan) والثقة التى يعلن بها الفضائل التى يحتفى بها باعتبارها قيما إنسانية عالمية – كل ذلك يوحى بأن الكوميديا العاطفية بلغت سن الرشد ومصداق ذلك إحياء الكوميديا العاطفية فى إنجلترا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، بداية من مسرحية فيليب فرانسيس Philip Francis يوجينيا *Eugenia* (١٧٥٢). وفى مسرحيات مثل مسرحية وليم وايتهيد William Whitehead مدرسة العشاق *The School for Lovers* (١٧٦٢) ومسرحية السيدة فرانسيس شريدان Mrs Frances Sheridan الاكتشاف *The Discovery* (١٧٦٣) ومسرحية جورج كولمان George Colman التاجر الإنجليزى *The English Merchant* (١٧٦٧) تم استيعاب مغزى المسرح العاطفى الفرنسى ومناهجه، لكن دون نقاش نقدى أصيل. ولم يحاول النقد المنشور فى الصحف والمجلات أن يخفى تحفظًا معينًا على الجوانب الأكثر تطرفًا فى الأسلوب العاطفى: رصانته وطابعه الأخلاقى وغياب الفكاهة، إلا أن النوع أصبح اليوم راسخًا ورائجًا بما يكفيه لأن يصمد أمام هجمات جولدسميث، التى أشرنا إليها أعلاه ويخرج من ذلك ظافرًا فى سبعينيات القرن الثامن عشر(١٥). يمثل تطور رتشارد كمبرلاند Richard Cumberland صورة مصغرة لهذه الخلقة؛ فعام ١٧٥١ اختلف مع تفسير جونسون Johnson لمسرحية Rowe التائب الجميل *The Fair Penitent*، بتفوق مسرحية البائنة المميتة *The Fatal Dowry* لماسنجر Massinger وفيلد Field فى النواحى العاطفية: "هل هناك أى إنسان لديه أى إحساس بالطبيعة الحقيقية أو الشخصية المسرحية أو العاطفة الأخلاقية أو إثارة الشفقة التراجيدية أو

(١٥) Sherbo, *Sentimental Drama*.

اللغة القلقة يمكن أن يتردد ولو للحظة فى المسرحية التى سيكللها بأكاليل الفوز منهما"(١٦). ولكن كلماته الاستهلالية والختامية وحتى مسرحياته نفسها لم تخل من الميل والنفور المتزامنين على مدى حياته الطويلة الغزيرة الإنتاج؛ ففى مسرحيتى الإخوة *The Brothers* (١٧٦٩) والهندى الغربى *The West Indian* (١٧٧١) يجادل فى سبيل الضحك المرح بدلاً من الدموع العاطفية المفرطة، وأحيانًا ينهمك فى نقد ساخر لتلك العاطفية المفرطة التى يتم الاعتقاد عامة بأنها بلغت ذروتها فى المسرحية الثانية منهما، والتى ترشد، بعيدًا عن ذلك، عمله لدرجة أنه هو الذى صار بؤرة هجوم شيريدان Sheridan الرئيسية على تقاليد الكوميديا العاطفية على الطريقة الفرنسية فى مسرحية الناقد (١٧٧٩).

كانت تهدف هذه الهجمات إلى استعادة بعض الأرض التى خسرتها "الكوميديا الضاحكة" ونجحت فى شق الطريق لمسرحيتين كوميديتين كبيرتين من المسرح الإنجليزى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر تتمسكن حتى تتمكن *She Stoops to Conquer* (١٧٧٣) ومدرسة الفضائح *The School for Scandal* (١٧٧٧). ولكن النقد المسرحى الإنجليزى بوجه عام يكاد لم يفعل شيئًا سوى تحوير التطورات السابقة. وفى فرنسا وألمانيا فى منتصف القرن ظهرت مجموعة من النقاد لم يرتبطوا بقوة بالكوميديا العاطفية؛ فبعد أن قيَّموا الموقف، بدءوا اليوم ينتقلون إلى مرحلة جديدة تتمحور حول استغلال التراجيديا. ومن الواضح أن ذلك كان مقصد لسينج عندما ترجم مقالة جيليرت ونشرها بجانب نقد شاسيرون للكوميديا العاطفية فى العدد الأول من المكتبة المسرحية *Theatralische Bibliothek* (١٧٥٤) التى يعتبرها لسينج مواصلة لمشروعه السابق عن تاريخ المسرح، **مقالات فى تاريخ المسرح وتطوره** *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (١٧٥٠).

كانت مقالة شاسيرون التى كتبها عام ١٧٤٩ مقالة محافظة مكتوبة من منظور عقلانى فى مقابل التيار العاطفى السائد، وبالرغم من أن لسينج يوضح رؤيته القائلة بأن جيليرت فند معظم اعتراضات شاسيرون على الشكل الجديد تفنيدًا وافيًا، فإنه يعرب عن انتقاد شديد لرؤيته الخاصة، وهو يحتفظ بموقفه الأخلاقى الذى سينبذه الأنصار الإنجليز لـ "الكوميديا

(١٦) Elledge, *Eighteenth–Century Critical Essays*, II.

الضاحكة"، ولكنه يلقى ظلالاً من الشك الجاد على الفعالية الأخلاقية لنوع من المسرح يستغنى عن الهجاء ولا يستخدم إلا سلاحًا واحدًا من الأسلحة المتاحة للكاتب الكوميدى- وهو يصر هنا على أنه يقصد عمل الفرنسي دى لاشوسيه، وليس عمل الألمانى جيليرت - وعندما تركز الكوميديا العاطفية على النموذجي باعتباره موضوعًا للتقمص، فإنها تخاطر بأن تصير مجرد أداة لمداهنة الذات:

إن الاهتمام الذى يصغى به الجمهور... مجرد ثناء على عشقه لذاته وغذاء لكبريائه الخاص، ولا يمكننى أن أرى أى تحسين يمكن أن ينبع من ذلك، فكل واحد منهم يرى نفسه قادرًا على العواطف النبيلة والأفعال الكريمة التى يراها والتى يعتقد أنه يسمع عنها القليل لدرجة أنه تواتيه فرصة التفكير فى العكس ويقارن نفسه بها(١٧).

كرس لسينج حياته للمبادئ الواقعية ورفض كلا من المبالغة الساخرة وإضفاء الطابع المثالى على العاطفة؛ لذا كان يبحث عن شكل مسرحى جديد ذى طابع أخلاقى أكثر جدية من الكوميديا العاطفية. وكان ذلك واضحًا بالفعل من المقدمة التى كتبها لترجمته لمقالتى شاسيرون وجيليرت؛ فلقد لاحظ فيها بصراحة عملية التداخل تلك التى نتجت عن تحوير النوعين الرئيسيين من المسرح وأدت إلى الكوميديا العاطفية على الجانب الفرنسى، وأدت على الجانب الإنجليزى إلى ما اعتبره التراجيديا المنزلية domestic tragedy الأكثر وعدا (مقالة فى الشعرية النقدية). وعلى مدى الربع التالى من القرن حتى نشر إميليا جالوتى *Emilia Galotti* (١٧٧٢)، احتل هذا الشكل مكانة مركزية فى كتابات لسينج الخاصة بفن المسرح، إلا أن الإلهام الإنجليزى الأولى لن يظل مهيمنًا دون سواه. فبعد ست سنوات فقط من نشره ونقده لمحاضرة جيليرت، تحول لسينج إلى الترجمة مرة أخرى لكى يطور آراءه النظرية. ونشر عام ١٧٦٠ ترجمته لمسرحيتى ديدرو الابن الطبيعى *Le Fils naturel* (١٧٥٧) ورب الأسرة *Le Père de famille* (١٧٥٨) بالإضافة إلى أهم مقالتين فى فن المسرح لديدرو، وهما حوارات حول الابن الطبيعى *Entretien sur le Fils naturel* (١٧٥٧) وأطروحة فى الشعر المسرحى *Discours de la Poésie dramatique*

(١٧) Lessing, *Schriften*, VI.

(١٧٥٨) مزكيًا إياهم لمواطنيه باعتبارهم، على الترتيب، أمثلة وتسويغات للنوع المسرحى الجديد، ودعما من فرنسا نفسها لهجمات لسينج على جوتشد والنماذج الفرنسية الكلاسية الجديدة.

تم استخدام مصطلح التراجيديا البرجوازية Tragédie bourgeoise فى فرنسا قبل أن يستعمله ديدرو، وذلك لوصف مسرحية بول لاندوا Paul Landois سيلفى *Sylvie* (١٧٤٢) وذكره ديدرو باستحسان فى كتابه **حوارات حول الابن الطبيعى**؛ ذلك لأن كلمة الاستهلال لهذه المسرحية تستبق إلى حد ما تسويغ ديدرو الخاص للأسلوب الواقعى فى المسرح، ولكن مقالتى ديدرو ذاتا مغزى أكبر بكثير، حيث إنهما يتناولان قضايا مركزية للحالة المعاصرة للفن المسرحى وقضايا أعم للإنتاج المسرحى ستظل مناسبة حتى قدوم المدرسة الطبيعية naturalism فى نهاية القرن التاسع عشر، والمقالتان تختلفان تمامًا فى الشكل والبناء: فتتكون الحوارات من حوار بين "دورفال" Dorval الناطق بلسان ديدرو باعتباره مؤلفًا لمسرحية الابن الطبيعى وشخصية "موا" [التى تعنى حرفيا "أنا"]، أى ديدرو باعتباره ناقدًا مسرحيًا. ويتم تصور المقالة كثيرًا على أنها دفاع عن المسرحية وبعض حججها تنبع من الزعم بأنها تتكون من تناول حدث فعلى تناولاً مسرحيًا، ولا يوسع ديدرو الحجة توسيعًا دالا متسقا خارج القضايا التى تثيرها مسرحية مباشرة إلا فى القسم الثالث من هذه المقالة. وبالرغم من أن أطروحة فى الشعر المسرحى تشير من آن لآخر إلى كلتا مسرحيتى ديدرو، فإنها مقالة مستقلة فى فن المسرح كتبت بأسلوب منهجى يكاد يكون متباهيا، والمقالتان معا تطرحان برنامجًا متسقًا سيكون له أثر عظيم على تطور النظرية المسرحية وأثر أقل مباشرة نوعًا على كتابة المسرح، وبالنسبة لهذا الأثر الثانى سيكون خارج فرنسا أكثر من كونه داخلها.

تشترك المقالتان فى الاهتمام بالتمييز بين الأنواع المسرحية التى استحوذت على اهتمام معظم النقاد المسرحيين فى تلك الفترة، ويفكر ديدرو، مثل فونتنيل، على أساس التراتب الذى يتنازل من التراجيديا إلى الكوميديا حيث يعلِّم هذين الشكلين المثاليين الحدود التى يقف التحقيرُ الفكاهى burlesque خارجها حيث يقع تحت الكوميدى، ويقف خارجها أيضًا

العجائبى الذى يعلو على التراجيدى، وبين هذين الطرفين لا يحدد ديدرو موقع الكوميديا المفجعة tragic-comedy وهى خليط هجين من النقيضين البعيدين عن بعضهما بعضا، بل يحدد موقع الشكل الذى يصفه فى الحوارات باسم النوع الجاد genre sérieux وتكتسب التمييزات العديدة دقة أكبر فى أطروحة فى الشعر المسرحى حيث يشرع ديدرو فى تعيين مجال كامل من الأنواع المسرحية وفقا لمضمونها:

ها هو إذن نظام المسرح فى مداه الكلى: الكوميديا المرحة gay comedy التى تتناول الضحك الساخر والرذيلة، والكوميديا الجادة serious comedy التى تتناول الفضيلة وواجبات الإنسان، ونوع والتراجيديا التى ستتناول أحزاننا الخاصة، والتراجيديا التى تتناول المصائب العامة وأحزان العظماء(١٨).

كان اهتمام ديدرو النقدى – مثل اهتماماته الإبداعية – ينصب على المسافة بين الطرفين، ويتمثل هدفه الأساسى فى توسيع مجال ما يقع داخل هذه المسافة وتعميق المطالبة بصدق ذلك، لذلك يقول بأن الشخصيات الخارقة فى التراجيديا البطولية تتصرف فقط كأفراد لا يمثلون البشر، فى حين أن شخصيات الكوميديا التقليدية ما هى إلا أنماط، وهو يعترض على تصوير الأحداث المأساوية (أى المحزنة) فى موقع البلاط التقليدى، بأن هذه الأحداث ستكون أكثر معقولية إذا تم تصويرها وسط ضغوط الحياة اليومية للرعية وليس الحاكم، علاوة على أنها فى مثل هذا الموقع سيزيد احتمال إثبات فعاليتها وفائدتها؛ لأنها ستكون أقرب إلى موقف الجمهور. باختصار، يبدأ ديدرو فى الجدل باعتباره مؤمناً بالحتمية الاجتماعية فى سبيل شكل من المسرح تكون فيه الظروف أكثر أهمية من الشخصية، وبذلك تكون النفسية الفردية أو التنميط الأدبى أقل أهمية من المهنة والمكانة داخل الأسرة.

يتخذ ديدرو موقفاً متقدمًا نوعًا ما فى تطوير نظرية المسرح الاجتماعى، إلا أنه مثل كورنى الذى سبقه بقرن من الزمان لا يتابع أفكاره بإلحاح حتى يوصلها إلى نتيجتها الأكثر جذرية؛ فلتوضيح الحزن التراجيدى يستشهد من بين أمثلة أخرى، بالمشهد الرابع من الفصل

(١٨) Diderot *Oeuvres Esthétiques*.

الخامس، لمسرحية إفيجينى *Iphigénie* لراسين الذى تعبر فيه كلتمنسترا Clytemnèstre عن يأسها من التضحية بابنتها، ويصر ديدرو هنا على أن كلتمنسترا مصورة كأم وليست كملكة، وهنا يكمن صدق المشهد، ثم يصف بعد صفحات قليلة مشهدا آخر من الحزن الأنثوى فى سياق أسرى، ولكن فى وسط اجتماعى أكثر وضاعة، ويطرح السؤال: "هل تعتقد أن امرأة ذات مكانة مختلفة ستظهر مثيرة للعطف أكثر من ذلك؟"(١٩) ويجيب ديدرو على سؤاله بأن الموقف نفسه سيلهم الحديث نفسه، وتبين هذه الإجابة أنه معتنق نظرية عاطفية فى التراجيديا؛ فالاستجابة تتم من خلال الإحساس بإنسانية عامة فى العواطف المشتركة، وإلى هذا الحد لا يكون للتمييزات الطبقية التقليدية محل من الإعراب، فكما يقول كورنى: "هؤلاء الملوك بشر مثل أفراد الجمهور بالضبط". لا يوجد أى عنصر من التضامن الاجتماعى حول هذه الاستجابة المواسية للبشرية المعذبة، على الأقل فى تحليل مثل هذه الحالات التى يعرضها ديدرو، ولم يصر النوع الجاد التراجيديا البرجوازية المخططة بعد، وإذا نظرنا من وجهة نظر مختلفة، يمكننا القول بأن هناك شيئًا برجوازيًا عميقًا ومتميزًا فى تحريرًا ديدرو للروابط العاطفية للأسرة الصغيرة وتوسيعها لتشمل القيم الإنسانية اللاتاريخية العامة؛ لكى يتضح بالمثل أن ذلك لا يمكن أن يكون جزءًا من حجة ديدرو الخاصة.

قد يبدو الواقع العملى الذى يحتكم إليه ديدرو فى تبرير فنه المسرحى مقيَّدا نوعًا بالمعنى الاجتماعى والسياسى؛ لأنه فى نهاية المطاف لا يعلق أهمية كبيرة على الوضع الاجتماعى للفرد فى المجال العام، ولكنه يواصل هذا الاحتكام بإلحاح يمكّنه من أن يشكك فى تفاصيل العرف المسرحى - مكتوبًا وممثلاً - بدرجة أكبر من جميع سابقيه. ويستغل ديدرو - فى سبيل هذه الغاية - الحوار فى محادثاته؛ فيصور دورفال المتحدث بلسان مؤلف المسرحية على أنه مجرد كاتب مسرحى هاو يدافع عن عمله أمام "موا" الذى يتحدث بلسان الجمهور والنقاد، وتنبع سلطة دورفال من مشاركته فى أحداث المسرحية، وبالتالى يمكن أن يحتكم إلى مصداقية التجربة المعاشة عندما يواجهه محاوره بمعايير وأعراف النظرية والتقليد، والمعيار الأساسى هنا هو التوافق مع الطبيعة كما نفهمه من وجهة نظر متسامحة وسليمة

---

(١٩) نفس المصدر.

الفطرة، تفضل معقولية السببية المفهومة عقلانيًا على تعقيد الحبكة، ويفضل الكلام النثرى الدارج أو الصيحات المبهمة أو حتى اللعب الصامت على الشعر المصقول أو الخطاب البلاغى، كما أن الممثلين مثل الكوميديين الإيطاليين الذين يبدون مندمجين تمامًا فى أفعالهم كما لو كان يفصلهم عن الجمهور حائط رابع يفضّلون على أولئك الممثلين الذين يخاطبون الجمهور مباشرة، ويفضل سكون الممثلين فى نهاية المشهد static tableaux على التحول المفاجئ فى الأحداث coups de théâtre. وهكذا يطالب ديدرو - باسم الواقعية - بنبذ كل ما هو أكثر "مسرحية" فى المسرح، ويلتزم هو وخلفاؤه - مؤلفو تراجيديات الحياة العائلية domestic tragedies ومسرحيات المشاكل الاجتماعية - بشكل "المسرحية محكمة الصنع"، ولكن نظرية ديدرو تتجاوز ذلك بالفعل لتشير إلى شكل مسرحى بناؤه أقل إحكامًا بكثير يستمد إلهامه من القصص العاطفى للقرن الثامن عشر وكذلك من الفنون المسرحية؛ ففى كتابه **ثناء على رتشاردسون** *Eloge de Richardson* (١٧٦٢)، يقدم ديدرو الروائى الإنجليزى باعتباره مصورًا Painter للعواطف وأستاذًا فى تقديم المشاهد ومبدعا خصبا لـ "الموقف"، والمفهوم الأخير هو المفهوم المهم فى فكرة ديدرو عن المسرح التصويرى pictorial drama (وعرضيًا فى فكرة بف Puff فى مسرحية الناقد *The Critic* لشيريدان)، المكون من سلسلة متغيرة بسرعة من اللوحات[٢٠]، وهذا النموذج البديل من المسرح هو الذى ساد الأشكال المسرحية الرائجة فى القرن التاسع عشر، إلا أنه تجسد فى أعمال الكتاب المسرحيين اللاأرسطيين غير التقليديين أمثال الألمانيين لنتس Lenz وبوشنر Büchner، وشهد القرن العشرون التقاء هذين الخطين فى أعمال بريخت[٢١].

بحلول عهد ديدرو، كان اهتمام كبار النقاد وتطلعات كبار المنظرين قد تحولت تحولاً حاسمًا من الكوميديا إلى التراجيديا، وبالرغم من أن ديدرو لم يثر مطالب عالية - مثل الإنجليزى ليلو - بالنسبة لأهمية الأخلاق التجارية البرجوازية فى تطور الحياة العامة، فإنه

---

(٢٠) نفس المصدر.

(٢١) Meisel, *Realizations*.

كان حازمًا نوعًا ما في مطالبه بالمصداقية والجدية الأسمى للحياة الأسرية المعاصرة بالمقارنة بحياة البلاط في الماضي كما تتمثل في التراجيديا الكلاسية:

ألا تتصور الأثر الذي سيحدثه مشهد واقعي، وأداء أصيل، كلام يناسب الحدث، أحداث بسيطة، أخطار لا يمكنك إلا أن تخاف على أقربائك منها وعلى أصدقائك وعلى نفسك؟ انقلاب المصير، الخوف من العار، عواقب البؤس، عاطفة تقود الإنسان إلى الدمار، ومن الدمار إلى اليأس، ومن اليأس إلى الموت العنيف -- ليست هذه حوادث غير عادية، وبعد كل ذلك تعتقد أنها لن تهز مشاعرك بقدر الموت الأسطوري نفسه لطاغية أو التضحية بطفل على مذابح آلهة أثينا أو روما[٢٢].

هذا الجزم بالضبط هو الذي شهد، في الوقت نفسه تقريبًا، هجومًا عنيفًا على "الكوميديا الضاحكة"، وهي في الوقت نفسه منافية للتاريخ نظرًا لضيق المطالب النفعية التي تفرضها على المسرح، وممثلة تمامًا للزهو المعاصر بالعاطفة التي يتم التعبير عنها داخل الحياة الخاصة.

توقع ديدرو الموقف التاريخي الذي سرعان ما يصبح مركزيًّا في النقاش الجمالي، فأوحى في محادثاته بأنه يمكن إعادة كتابة مسرحية عدو البشر لموليير كل خمسين سنة لتعكس الأحوال المتغيرة، ويبين روسو في خطاب إلى دالمبير (١٧٥٨) كيف أن معتنق مذهب العاطفية المفرطة في منتصف القرن الثامن عشر كان بإمكانه أن يشرع في ذلك بأن يعرض قراءة تراجيدية من وجهة نظر ألسست Alceste الذي يراه إنسانًا فاضلاً يتصدى لرذيلة المجتمع، إنسانًا ينشد الصداقة ولا يجد إلا المصالح الذاتية، يلتمس الحب ولا يجد إلا العبث بالحب، يتوخى العدل ولا يجد إلا الفساد. إن عداء روسو للمسرح عداء شامل، إلا أن هذا العداء أقل شراسة نحو التراجيديا، ويرجع ذلك بالضبط كما يقول إلى أن ضآلة الاحتمال

(٢٢) في كتاب **مفارقة الممثل الكوميدي** حيث يركز ديدرو على الوعي بالذات عند الممثل، قدم لنا ديدرو أساسًا لنقد فكرة الصدق الانفعالي في الأداء المسرحي الذي يعد على الأقل سطحيا متناقضا مع التقليد المسرحي الذي أرساه، وصارت مقالة ديدرو وثيقة مهمة في نقاش الطابع المسرحي وتبشر أيضًا بالنظرية البريختية في أثر التغريب، إلا أنها لم تنشر حتى عام ١٨٣٠.

الاجتماعى والتاريخى التى حاول النقاد المعاصرون أن يقوضوها تمنع كل إحساس ممكن بالتقمص، الأمر الذى يجعل التراجيديا خالية من أية فائدة، إلا أنها غير ضارة. ولكن فى قراءات روسو الشخصية لمسرحيات موليير الكوميدية، من الواضح أن عاطفة الشفقة التراجيدية (على ألسيست، وعلى السيد جوردان فى البرجوازى النبيل) هى التى تعتمل فى صدر المشاهد، وهى شفقة ينبغى أن تقدم اليوم أساسًا للتبرير النظرى للتراجيديا المنزلية كما تطورت فى ألمانيا، وكان إنجاز لسينج يتمثل فى الجمع بين مفهوم أكثر عمومية للشفقة كما طرحه روسو فى كتابه **أطروحة حول أصل التفاوت** *Discours sur l'inégalité* (١٧٥٥) ومفهوم التعاطف التراجيدى، أى الشفقة كما تظهر فى فن الشعر لأرسطو، وهذان المفهومان يتصدران من جديد الجدل النقدى [٢٣].

عام ١٧٥٤ أعرب لسينج عن عزمه على أن يدلى بدلو آخر فى النقاش النقدى الدائر حول التراجيديا العائلية، وذلك بمناسبة ترجمته لمقالتى شاسيرون وجيليرت؛ أولاً وكاستجابة جزئية لمسرحية ليلو تاجر من لندن التى شاهدها فى ترجمة ألمانية عام ١٧٥٢، كتب مسرحية الآنسة سارة سامسون *Miss Sara Sampson* (١٧٥٥) التى وصفها صراحة بأنها تراجيديا برجوازية، ثم تلتها أعماله النقدية التى أظهرت – رغم اتساع مجال موضوعاتها – انشغالاً متواصلاً بهذا الموضوع، وأعلن لسينج يقينه الرئيسى بوضوح تام، وظل هذا اليقين ثابتًا: فى تمهيد لمسرحيات جيمس طومسون James Thomson التراجيدية، يعقد تباينًا بين رواقية مسرحية موت كاتو *Der sterbende Cato* لجوتشد وعاطفية مسرحية تاجر من لندن ويتوصل من هذا التباين إلى أن تحريك دموع الشفقة – التى تجسد الإنسانية العاطفية – هو الهدف الممكن الوحيد للتراجيديا، ويتم تحديد غرضها تحديدًا واضحًا على أساس أثرها فى الجمهور (مقالة فى شاعرية النقد، ٧). ثم يطور لسينج فى مراسلاته اللاحقة مع نيكولاى Nicolai ومندلسون Mendelssohn التى نشرها بعنوان **مراسلات عن التراجيديا** *Briefwechsel über das Trauerspiel* (١٧٥٦ – ١٧٥٧) تسويغًا نظريًا لهذا الموقف العاطفى.

(٢٣) Diderot, *Oeuvres Esthétiques*.

كانت نتيجة اقتناع لسينج الأساسى هجومًا جذريًا على التراجيديا البطولية، وكان مراسلوه أكثر تحفظًا وعقلانية فى الحفاظ عليها، ويرى لسينج أن مشاعر الخوف والإعجاب التى تنتمى وفقًا لمندلسون للعواطف التى تثيرها التراجيديا تعبيرات ثانوية عن العاطفة الأولية المتمثلة فى الشفقة، وهذه المشاعر التى تتم تنميتها كغاية فى حد ذاتها قادرة بالفعل على انتقاص حساسية البطل التراجيدى وبالتالى إنسانيته ومعقوليته ، ويمكنها بهذه الطريقة أن تقوض أثر التراجيديا المتمثل فى إرهاف الحس. وهذا الأثر مهم عند لسينج لأنه، خلافًا لمراسليه، أخلاقى نظرية ونقدًا، بالرغم من أنه ليس أخلاقيًا من النوع القديم الذى يطالب المسرح بإدانة الرذيلة والمناداة بالفضيلة. ويرى لسينج أن الأثر الأخلاقى للتراجيديا لا يكمن فى تعليم أى درس محدد، بل فى توسيع الحساسية، أى القدرة على أن يشارك المرء مشاعر إخوانه البشر:

أفضل إنسان هو الإنسان الذى يشفق أكثر، هو الأكثر بروزًا فى كل الفضائل الاجتماعية والأكثر ميلاً إلى الكرم؛ لذلك كل من يجعلنا متعاطفين يجعلنا أفضل وأكثر فضيلة، والتراجيديا التى تفعل الأولى تفعل الثانية كذلك، أو أنها تفعل الأولى لكى تفعل الثانية [٢٤].

ظهر أهم وأشمل عمل فى النقد المسرحى نشره لسينج فى شكل دورى بعنوان **فن المسرح فى هامبورج** *Hamburgische Dramaturgie* بداية من مايو عام ١٧٦٧ إلى أبريل عام ١٧٦٨، وفى هذا الكتاب جمع بين النقد الخاص للمسرحيات التى كانت تعرض فى مسرح هامبورج القومى الجديد ونقاش القضايا النظرية الأساسية، وهناك خيط متواصل قدمته الحجج التى طرحت بالفعل فى نقاشه مع مندلسون ونيكولاى، ولا يخلو لسينج من الإغراض هنا ، حيث إنه يميل إلى تقديم نفسه على أنه مفسر لأرسطو، بالرغم من أنه فى بعض النواحى يشن اعتراضًا على المبادئ الأرسطية وذلك من خلال تطوير الموقف التاريخى الملاحظ بالفعل فى أعمال ديدرو.

---

(٢٤) Schings, *Der mitleidigste Mensch.*

إن قصد إثارة التعاطف بالمعنى الذى يستخدمه به لسينج يتطلب التوحد بين شخصيات المسرحية والجمهور، أى الواقعية بأسلوب ديدرو؛ لذلك يطالب لسينج بشخصيات تقع بين البارز والتافه، الفرد والقالب، ويترتب على ذلك أن الشخصيات فى الأنواع المسرحية الفرعية العديدة ليست - فى نظر لسينج - فى حاجة لأن تقتصر على الطبقات الاجتماعية المتميزة، إلا أنه لا يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ديدرو فى إدراك حتمية تاريخية اجتماعية خاصة باعتبارها عنصرًا فى رسم الشخصيات وحافزًا لتقمص الجمهور. ويركز - مثل ديدرو فى استجابته لـ "لوحة الحب الأمومى" فى مسرحية إفيجينيا لراسين - على السمات البشرية العامة التى تبدو متجاوزة الفروق الاجتماعية، ويميل لسينج، مثل ديدرو أيضا، إلى إدراك هذه السمات البشرية العامة فى الحياة الخاصة للأسرة البرجوازية:

يمكن لأسماء الأمراء والأبطال أن تمنح المسرحية فخامة وأبهة، إلا أنها لا تجعلها أقوى تحريكًا للعواطف، فمصيبة من لهم ظروف أكثر شبهًا بظروفنا ستتغلغل عميقا على نحو طبيعى فى نفوسنا، وإذا كنا نشعر بالشفقة على الملوك، فإننا نشعر بها نحوهم كبشر، لا كملوك... المرء يظلم القلب البشرى" كما يقول مارمونتل Marmontel "المرء يسىء فهم الطبيعة، إذا اعتقد أن الألقاب ضرورية لتحريك مشاعرنا ومس شغاف قلوبنا، الأسماء العزيزة لصديق أو أب أو محبوبة، أو زوج أو ابن أو أم أو مجرد إنسان - هذه الأسماء ذات قدرة على تحريك مشاعرنا أكثر من أى شىء آخر، وتؤكد دومًا مزاعمها"(٢٥).

إن أشهر فصول كتاب **فن المسرح فى هامبورج** هى الصفحات ٧٤ - ٧٨، ويعيد فيها لسينج تعريف المفهوم الأرسطى للتطهير catharsis، خاتمًا بذلك الحجة التى بدأها فى كتابه **مراسلات حول التراجيديا**، ويذهب إلى أن المسرحية التراجيدية رتشارد الثالث التى كتبها الكاتب الألمانى قليل الشهرة كرستيان فيلكس فايس Christian Filex Weisse فشلت فى إحداث آثار التراجيديا الأصيلة؛ لأن الشخصية الرئيسية كانت شريرة للغاية، ويتوصل من ذلك إلى أن الخوف fear المطلوب فى تعريف أرسطو أسىء فهمه وفى بعض الحالات ترجم

---

(٢٥) Lessing, *Briefwechsel.*

ترجمة خاطئة بــ"الرعب" terror، ويقترح لسينج أنه لا ينبغى علينا أن نفهمه على أنه خوف من مصيبة قد تلم بشخص آخر، خوف المشاهد على نفسه، ولن يشعر به إلا إذا كان بمقدوره أن يدرك تشابهًا بين نفسه والشخصية المتألمة الماثلة على خشبة المسرح، وينظر إلى الخوف باعتباره فرعًا من عاطفة الشفقة وبذلك تتأكد أولويتها ويتسع نطاقها؛ الشفقة تتجه خارجيا نحو الآخرين، والخوف شكلها الانعكاسى، أى الشفقة التى تنعكس على الذات. وتتبع مشكلة ثانيــة من مفهوم التطهير، فكان تطهير العواطف عند الرواقيين الكلاسيين الجدد بداية من كــورنى حتى جوتشد يعنى العملية العقلانية الماثلة فى تلطيف هذه العواطف أو القضاء عليهــا، ومــا يترتب على ذلك من عواقب مؤسفة. من ناحية أخرى، ينظر لسينج إلى المــسرح باعتبــاره ميدانًا يجب فيه تشجيع ممارسة العواطف تشجيعًا إيجابيًا فبذلك تتم تنميــة الطبــع الفاضــل للإنسان وإعداده للنشاط الفاضل فى العالم الاجتماعى، وفقا للمبادئ التى تم الإعراب عنها فى مراسلاته مع نيكولاى ومندلسون (مقالة فى الشعرية النقدية، ١٠).

وهذه الحجة – المقيدة نوعًا – التى يتم إيرادها لصالح المسرح تبشر بالأسلوب الأقوى سياسيًا للمسرح الذى ظهر فى العقد التالى، مع عرض مسرحية بومارشيه Beaumarchais زواج فيجارو *Le Mariage de Figaro*، ومسرحية لسينج إميليا جالوتّى ومسرحية شــيلر المكيدة والحب *Kabale und liebe*. وفى هذه المرحلة، حتــى بومارشــيه – فــى كتابــه المعاصر **مقالة عن النوع المسرحى الجــاد** ***Essai sur le genre dramatique sérieux*** (١٧٦٧) قصر اهتمامه على تأسيس شرعية النوع الجاد أمام التراجيديا البطوليــة. إن زرع عنصر ثورى على نحو ملموس فى النظريات العاطفية فى المسرح ورد لأول مرة فى مقالة كتبها لويس سيباستيان مرسييه Louis Sebastien Mercier عــام ١٧٧٣ بعنــوان عــن **المسرح أو مقالة جديدة حول الفــن المــسرحى** *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*.

يشن مرسييه – بمباشرة لم يسبقها إلا نقد روسو – هجومًا علــى الأشــكال الأدبيــة الكلاسية، وهو فى الوقت نفسه هجوم على الهياكــل الاجتماعيــة للنظــام القــديم Ancien régime [قبل الثورة الفرنسية]. ويرى التراجيديا البطولية غريبة على حياة الأمة ككل، فهى

تمجيد للسلطة المطلقة للملكية وأداة لقمع الشعب. كما أن الكوميديا الكلاسية لم يصر حالها أفضل مما صار على يدى روسو. فعلى الجانب البنَّاء، هناك اعتقاد بأن العاطفة تقدم أساسًا للمسرح الاجتماعى والسياسى الملتزم الذى تتمثل وظيفته فى تدخله فى الحياة العامة لصالح البشرية المقموعة:

يسود [الشاعر المسرحى] – من خلال وسيلة العاطفة – تلك القوة الجبارة التى لا تُقهر وتتطلب الخضوع، حتى من أكثر البشر تمردًا، ومن خلال الأحاسيس المرهفة المتكررة التى تغزو بها القلب البشرى، تريح الشرس من ضحاياه والمستبد من صولجاناته والأشرار من قدرتهم على إغلاق الباب فى وجه تأنيب الضمير(٢٦).

يرى مرسييه أن هناك حاجة إلى تطوير شكل مثالى جديد من التراجيديا القومية ستكون له وظيفة تعليمية وحافزة فى الدولة الجمهورية، إلا أنه فى الوقت الحاضر يطالب بشكل من أشكال المسرح يشبه النوع الجاد عند ديدرو ويتخذ شكل سلسلة من اللوحات العاطفية للحياة البرجوازية، ويمتد المدى الاجتماعى الذى يود مرسييه أن يراه ممثلاً إلى أبعد مما عند ديدرو بكثير، ولكن الاختلاف المهم فعلاً يكمن فى خصوصية فهم مرسييه للصراع السياسى والقوة التشكيلية للظروف الاجتماعية. ولم يعد الأمر مجرد توحد مع المعاناة التراجيدية للملوك والأمراء بدافع من الحس الإنسانى المشترك، فيرى مرسييه أن مصدر التراجيديا يكمن بالضبط فى الظروف الاجتماعية والسياسية لزمان ومكان محددين(٢٧).

استقبلت مقالة مرسييه استقبالاً حارًا فى ألمانيا من قبل النقاد والمسرحيين الشباب فى جماعة العاصفة والقصف، وعام ١٧٧٦ قام هاينريش ليوبولد فاجنر Heinrich Leopold Wagner بترجمة كتاب **فى المسرح أو مقالة جديدة حول الفن المسرحى**، بينما كان ج. م. ر. لنتس J. M. R. Lenz فى نفس وقت مرسييه يقوم بتأملات مماثلة حول تطور الأنواع المسرحية، وفى كتابه **ملاحظات حول المسرح** *Anmerkunger übers Theater* (١٧٧٤) ينصرف أيضًا عن النموذج الكلاسيكى فى التراجيديا، ويجد ضالته ونموذجه عند شكسبير

(٢٦) Lessing, *Schriften*, IX.
(٢٧) Mercier, Du theater.

وفى التقليد الألمانى، ويقترح شكلاً مثاليًا يتم فيه الاحتفاء بالشخصية العظيمة باعتباره صانعا لمصيره الخاص ومتحكمًا فيه، أما الكوميديا فتهتم بالأفراد المرتبطين ارتباطًا وثيقًا بطوارئ الحياة الاجتماعية، وكانت أسباب جاذبية مرسييه فى أعين هذه المجموعة من الكتاب تكمن جزئيًا فى الالتزام الاجتماعى المشترك والتحمس الثورى، إلا أنها تكمن جزئيًا أيضًا فى حماسهم للموقف النسبى الجديد الذى يتضح فى إحساس مرسييه بالظروف وبالتغييرات فى هذه الظروف على السواء(٢٨).

من المفارقات أن لسينج، فى موضع حاسم من كتابه **فن المسرح فى هامبورج**، استدعى مرجعية(*) authority أرسطو لتدعيم نقده المسرحى؛ ذلك لأن الأساس التجريبى لعمل لسينج فى نقد المسرح الممثل اضطره حتمًا لأن يواجه التناقض بين النجاح العملى والالتزام بالقواعد. فى الواقع، واجه لسينج ذلك من قبل فى خطابه السابع عشر الشهير خطاب عن الأدب *Literaturbrief* (١٧٦٠) حيث زعم زعمًا غريبًا مؤداه أنه "حتى عندما نحكم على شكسبير بمعايير القدماء، سنجد أنه شاعر تراجيدى أعظم بكثير من كورنى"(٢٩). ويقصد لسينج بذلك أن شكسبير أحدث آثاره بوسائل غير تقليدية، الأمر الذى يوحى بأن القواعد ليست ثابتة ودائمة أو أزلية، وأن العبقرية أكبر منها، خاصة عندما تستمد إلهامها من الطبيعة، وأضاف لسينج فى نقده اللاحق اتهامًا لمؤازرى مرجعية أرسطو بأنهم عزلوا عمله عن أساسه الضارب فى المسرح اليونانى القديم وزعموا له شرعية مطلقة زعما لا شرعى، وهذه الحجج التى ظهرت بالتدريج من الفكر التاريخى فى القرن الثامن عشر سيطورها جرشتنبيرج Gerstenberg فى كتابه **رسائل عن المأثورات الأدبية** *Briefe über Merkwürdigkeiten der literatur* (١٧٦٦)، وسيطورها هيردر أيضا. وبالقيام بذلك

---

(٢٨) Martino, *Geschichte*.

(*) تعنى كلمة authority سلطة أو حجة، أى أن كاتبًا ما حجة فى مجاله، بمعنى أن أفكاره وآراءه جديرة بالثقة والاعتماد، ولكننا عندما نترجمها حرفيا يلتبس الأمر على القارئ العربى؛ لذلك فضلنا أن نترجمها بـ "مرجعية" حيث إن هذه الكلمة شاعت فى الآونة الأخيرة عن طريق وسائل الإعلام خاصة فى سياق الحديث عن المرجعية الشيعية فى العراق. (المترجم)

(٢٩) Szondi, *Theorie*.

استطاع جرشتنبيرج بوجه خاص أن يكمل النقاش النقدى الذى دار حول شكسبير فى إنجلترا خلال العقدين السابقين، خاصة كتاب **عناصر النقد** *Elements of Criticism* (١٧٦٢) لهنرى هوم، ولورد كيمز.

وفى إنجلترا التى لم تكن القضية فيها قضية استيعاب شكسبير فى تيار الأدب المعتمد Cannon، حدثت التغيرات فى المنهج النقدى فى سياق جدل أكثر اعتدالاً وتواصلاً. وبحلول منتصف القرن، كان مناخ الرأى – كما عبر عنه نقاد مثل آرثر ميرفى Arthur Murphy وجوزيف وارتون – مواتيًا للنظرة إلى شكسبير باعتباره شاعر الطبيعة الذى تلهمه العبقرية التعبير السامى عن العواطف. ولم يكن الموقف الكلاسيكى الجديد قد تم تجاوزه كثيرًا، فلم يكن من الضرورى التماس الأعذار لتعدياته على القواعد (الأرسطية) الشكلية ولا انتهاكه لمبدأ الفائدة الأخلاقية فى تصوير الشخصيات الشريرة. كما أن الموقف الأرسطى لم تتخذه السيدة تشارلوت لينوكس Mrs. Charlotte Lennox فى كتابها **صور من شكسبير** *Shakespeare Illustrated* (١٧٥٣ – ١٧٥٤) نظرًا لأنه يفتقر مساندين متميزين من أمثال جونسون وجولدسميث وسموليت Smollett. ولكن بحلول بداية سبعينيات القرن الثامن عشر، كان الموقف المتحرر من الوحدات الثلاث، الذى يقوم على المبادئ التاريخية الوليدة وتحرير خيال المشاهد، فى طور الصعود، الأمر الذى سمح بتقييم أعمال شكسبير وفقًا لمعطياتها الخاصة. ويتمثل هذا التغير فى مقالات نقدية مهمة كتبها رتشارد كيرد Richard Kurd ودانييل ويب Daniel Webb وكيمز وغيرهم:

إن النقاد المحدثين الذين يزعمون أنهم يؤسسون لمسرحنا قواعد تقوم على ممارسات اليونان نقاد ارتكبوا خطأ جسيمًا. كانت وحدتا الزمان والمكان عند اليونان، كما نرى، مسألة ضرورية، لا مسألة اختيار، وأنا على استعداد اليوم لأن أبيّن أننا لو خضعنا لهذه القيود، فلابد أن يكون خضوعنا مسألة اختيار، لا مسألة ضرورة، وسيتضح ذلك عندما نلقى نظرة إلى تكوين مسرحنا، الذى يختلف كثيرًا عن تكوين مسرح اليونان... فيمكن أن يكون المشاهد... واعيًا بأن الزمان والمكان الفعليين ليسا الزمان والمكان نفسهما المستخدمين فى التمثيل، ولكن ذلك مسألة تأمل، وإذا استخدم التأمل نفسه يمكنه أيضًا أن يدرك أن جاريك Garrick ليس

الملك لير وأن المسرح ليس سفوح دوفر Dover، كما أن الضوضاء التي يسمعها ليست هي الرعد والبرق. باختصار، بعد أن يقاطع التمثيل المشاهد لبعض الوقت لا يمسي صعبًا عليه أن يتخيل مكانًا جديدًا أو زمانًا مختلفًا عما في بداية المسرحية أو يتخيل كذلك نفسه في روما أو في فترة زمنية سابقة على تلك الفترة بألفي سنة (التراث النقدى *Critical Heritage*، المجلد الرابع) .

في السياق الحاضر، كان أكبر إسهام إنجليزى في نقد شكسبير – تمهيد صمويل جونسون لطبعته لمسرحياته (١٧٦٥) – أقل أهمية. فبالرغم من أن جونسون يعطى صوته للاعتراض على الوحدات المسرحية، فإنه تخلى عن الاحتكام إلى المشاركة الخيالية في الإيهام المسرحى التي اتضحت أنها مهمة للغاية عند المسرحيين والنقاد الشباب الذين عدُّوا أنفسهم مجددين للتقليد الشكسبيرى. ومال نقده في مواضع أخرى إلى التمسك بالمبادئ الكلاسية الجديدة الخاصة بالنقاء النوعى واللياقة والعدالة الشعرية التي كانت مهيمنة طوال الفترة التي كرس فيها نفسه لأعمال التحرير التي استمرت تلعب دورًا في النقد المسرحى – بجانب التجديدات العديدة – حتى نهاية القرن.

كان هيردر – مثل لسينج قبله – يهدف إلى تحرير الأدب الألماني مما اعتبره التأثير التقييدى للتقليد الكلاسيكى، كما تم نقله عن المسرح والنقد المسرحى الفرنسى، وفعل ذلك في مقالة عن شكسبير (١٧٧١ – ١٧٧٣) لا يمكننا أن نعدَّها نقدًا مسرحيًّا أو نظرية مسرحية على نحو ملائم، حيث قال بأن شكل كل التجليات الثقافية – خاصة المسرح اليونانى القديم والمسرح الإليزابيثى بإنجلترا – يحدده بالضرورة مجمل الظروف التاريخية والثقافية والجغرافية التي ظهرت وتطورت فيها هذه التجليات. ويتم النظر إلى شكسبير اليوم باعتباره عالم جمال وصفيًّا في الأساس يستمد معاييره من الظواهر التي كانت ماثلة أمامه في عصره. وكان إنجاز هيردر يتمثل في إتمام عمل أولئك النقاد المسرحيين الذين كانوا يخففون ببطء التقليد الكلاسيكى الجديد طوال القرن الثامن عشر؛ وبذلك قدم منهجًا سمح بقبول أعمال شكسبير دون رفض المسرحيات العظيمة التي كتبها القدماء والتي عرفها هيردر وأعجب بها. وتم حجب هذا الإنجاز – على الأقل على المدى القصير – من خلال الحماس الذى استجاب

به معاصروه الأصغر سنًا لإعادة اكتشاف شكسبير والترويج له، وتمسكوا بأعماله باعتبارها نموذجًا بديلاً للتراجيديا البطولية.

فى البداية كتب جوته عن ذكرى ميلاد شكسبير *Sum Schäkespears Tag* (١٧٧١) ثم لنتس فى كتابه **ملاحظات حول المسرح**، مقالة مفرطة الثناء تمتدح قدرة شكسبير الإبداعية وتؤكد على عبقريته فى إبداع شخصيات كاملة ومعقدة ومقنعة تعكس الطبيعة ولا تعكس مثلاً أعلى: "الطبيعة! الطبيعة! لا شيء طبيعى مثل طبيعية رجال شكسبير ونسائه"، هكذا قال جوته (٣٠). ثم تبع كلاهما النموذج الشكسبيرى – كما فهماه – بأن طورًا مسرحًا مناهضًا للأرسطية الشخصية فيه لها أولوية على الحدث، وفعل لنتس ذلك مباشرة بأن قام باقتباس مسرحية كوريولانوس *Coriolanus* [لشكسبير] (١٧٧٥)، وفعل جوته ذلك بطريقة غير مباشرة فى مسرحيته جوتس فون برليخنجن *Gotz von Berlichingen* (١٧٧٢)، إلا أن هذه اللامباشرة لم تمنع هيردر من أن ينتقده بأن شكسبير أفسده تماما(٣١). وبعد ذلك بعقد من الزمان فعل شيلر الشيء نفسه فى مسرحيته الأولى اللصوص *Die Räuber* (١٧٨١)، التى عاودت فى تمهيدها الهجمات التى صارت مألوفة على الوحدات المسرحية وعلى أرسطو وباتو Batteux والمسرح الفرنسى الكلاسيكى الجديد، واستحضر فيها شكسبير لتسويغ تصويره للشخصيات المعيبة أخلاقيًّا على نطاق واسع.

كان ميل النقاد الألمان الشباب فى سبعينيات القرن الثامن عشر إلى النظر إلى شكسبير باعتباره قوة الطبيعة وإلى شخصياته باعتبارها مخلوقات طبيعية يتطور بثبات فى إنجلترا منذ منتصف القرن عندما بشر به جوزيف وارتون فى مقالتيه عن مسرحية العاصفة ومسرحية الملك لير (١٧٥٣ – ١٧٥٤). كما أن هذا الميل تلقى قوة دافعة أخرى فى سبعينيات وثمانينيات القرن الثامن عشر فى كتاب توماس ويتلى Thomas Whately **ملاحظات على بعض شخصيات شكسبير** *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare* (نشر عام ١٧٨٥) وكتاب وليم رتشاردسون **تحليل فلسفى وإيضاح لبعض شخصيات شكسبير**

---

(٣٠) Lessing, *Schriften*, VIII.

(٣١) Loewenthal, *Sturm und Drang*. انظر خطاب جوته لهردر فى يوليو ١٧٧٢.

البـــارزة *Philosophical Analysis and illustration of some of Shakespeare's Remarkable Characters* (١٧٧٤) وفوق كــل ذلــك كتـــاب مـــوريس مورجـــان(٣٢) Maurice Morgann. ففى كتابه **مقالة عن الشخصية المسرحية للـسير جـون فلـستاف** *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (١٧٧٧) الذى يقارب – نتيجة لنبرته الجذلة – أعمال معاصريه الألمان، يشرع مورجان فى الـدفاع عــن شخــصية فلستاف أمام اتهامه الأخلاقى بالجبن، كما لو كان له وجود مستقل خارج أحداث المــسرحية، وفى العادة تم إيضاح مخاطر مثل هذا النقد بما فيه الكفاية، وسيتمثل أثره فـــى توســيع فهــم النظرات النفسية للكاتب المسرحى توسيعًا كبيرًا. وبـــالطبع كانـــت شخــصية هاملـــت هـــى الشخصية الشكسبيرية الرئيسية التى خضعت لهذا المنهج الجديد، حيـــث أدرج رتـــشاردسون فصلاً عن هاملت فى كتابه المذكور أعلاه، وتـــلاه فـــى ذلـــك هنـــرى مـــاكنزى Henry Mackenzie وكتب مقالتين عن شخصية هاملت فى مجلة المرآة *The Mirror* عام ١٧٨٠ قبل أن تصل الحلقة الأولى من هذا النقاش إلى ذروتها فى ألمانيا من خلال الصورة الشهيرة التى رسمها جوته لهاملت باعتباره شجرة بلوط فى زهرية نفيسة. دل كتـــاب **نـــشأة فلهلـــم مايستر** *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (١٧٩٥ – ١٧٩٦) الذى يـــضم تفـــسير جوته لمسرحية هاملت على بداية فترة جديدة فى النقد فى كل من إنجلترا وألمانيا، فمن خلال محاضرات كولردج Coleridge فى إنجلتـــرا ومقـــالات فريـــدريش شـــليجل Friedrich Schlegel فى ألمانيا كان للجمع بين رواية جوته ومسرحية شكسبير تأثير هائل على ظهور الحركة الرومانسية، ولكن جوته وشيلر انتحيا جانبا بعيدًا عن هذا التطور لكى ينتجـــا خـــلال العقد الأخير من القرن مجموعة من الروائع المسرحية التى تميل إلى الأســـلوب الكلاســـيكى الجديد أكثر من ميلها إلى أسلوب شكسبير.

كانت الكتابات المسرحية الكبرى فى كلاســـية فـــايمر Weimar Classicism هـــى كتابات شيلر إلى حد كبير، وهى تضرب بجذورها فى شك معرفى من النوع الذى لم يرد عند

Nichol Smith, *Shakespeare* (1928). *pp*. 82-5. (٣٢)

النقاد المسرحيين الأوائل، فهى تقدم تدعيمًا نظريًا لأعماله نفسها أكثر من مساهمتها فى التطور الأكبر للنقد المسرحى، إلا أنها ذات أهمية كبيرة فى هذا السياق.

تسترشد نظرية شيلر المسرحية وتطبيقه لها فى أعماله بنزعة مثالية مازالت متسقة، إلا أنها تتخذ شكلاً جديدًا فى أعماله التى كتبها فى مرحلة نضجه ما بعد الكانطية، وبالرغم من أنه أصغر سنا من الكتّاب المسرحيين الأساسيين لمدرسة العاصفة والقصف فإنه قبِل – فى تمهيد مسرحية اللصوص – الإيمان – الذى تبناه مرسييه – بالارتباط بين الفن والعمل الاجتماعى، وما يترتب على ذلك من آثار ضمنية واقعية على التأليف المسرحى، وفى مقالة كتبها عام ١٧٨٥ بعنوان **المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية** *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* مازال يصر على رؤية عصر التنوير للمنفعة، تابعا لسينج فى المطالبة بمسرح قومى باعتباره مساهمة فى تطوير الحياة العامة البرجوازية، إلا أنه يضيف أفكارًا أكثر جدة عن دور الأدب المسرحى فى تقديم تعليم فى مجال البصيرة النفسية، ولكن مع حلول تسعينيات القرن الثامن عشر وكنتيجة للصراع الطويل مع الفلسفة الكانطية وذلك الإحساس الذى أثر فى الكثيرين من معاصريه لدرجة أن الإنسان الحديث يرى أن هناك خازوقًا أشعل نار الفتنة بين الإيمان والمعرفة، الفن والطبيعة، المثال والواقع، ومن ثم كان شيلر ينادى برفض المادة المعاصرة والأساليب الواقعية والعودة إلى المسرح الشعرى والمعايير الأرسطية، وكان يطبق ذلك فعلاً فى أعماله.

فى سلسلة من المقالات بدأها عام ١٧٩٢ بمقالة بعنوان **فى مصدر الاستمتاع بالموضوعات التراجيدية** *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Genenständen* وتشمل مقالات **فى فن التراجيديا** *Über die tragische Kunst* (١٧٩٢) وفى المثير للشفقة *Über das Pathetische* (١٧٩٣) وفى السمو *Vom Erhabenen* (١٧٩٣)، قدم شيلر جوهر التراجيديا باعتباره صراعًا بين الطبيعة المعذبة – أى القهر الذهنى أو النفسى الذى يخضع له الرجال والنساء بطريقة غير مفهومة فى العالم الواقعى للتجربة – والمقاومة الأخلاقية للمعاناة – أى الإمكانية الافتراضية لانتصار الذهن على الظروف المادية: السمو الذى يطمح إليه البطل التراجيدى عبارة عن الحفاظ على الذات

الأخلاقية أمام الهزيمة الجسدية. وشيلر الناضج – باعتباره منظرًا للتراجيديا – يشتغل في إطار فكرة راسخة لديه عما يجب أن يكون عليه الرجال والنساء، بالرغم من أنه يجب علينا أن نتذكر أنه باعتباره مسرحيًا ممارسًا وعالم نفس مرتابا لديه إحساس واضح بأنهم ليسوا كما يجب أن يكونوا عليه. ويترتب على ذلك أن يدعو فى مسرحيته الكلاسية الطابع عروس ميسينا *Die Braut von Messina* (١٨٠٣) إلى رفض جذرى للإيهام فى المسرح واستخدام أسلوب يوضح للمشاهد أن عالم المسرح صورة مباينة للعالم الواقعى. فجوقة المسرح اليونانى القديم – التى يعيد تقديمها هنا – تقوم بمثابة سور حى حول الحدث، ليؤكد على أن هذا الحدث منفصل تمامًا عن الواقع العملى.

أثمرت المثالية الجذرية المتدفقة حيوية لهذه النظريات ثمارها فى مسرحيات تشكل اللب الكلاسيكى لرصيد المسرح الألمانى، ولكن فى النهاية يتضح أن الاتجاه الآخر فى النقد كان الأكثر إنتاجًا وإلهامًا، فتحول النقاد التقدميون – مثل المسرحيين المبتكرين – فى القرن التاسع عشر إلى نظرية ديدرو فى المسرح ذى اللوحات المتغيرة باستمرار وخاصة إلى شكسبير.

القصص النثرى: فرنسا

إنجلش شوالتر English Showalter

الجدل فى العصر الكلاسيكى: الرواية والنوفلا

مقدمة

شاع القصص النثرى بأنواعه المتعددة فى فرنسا خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، ويطلق دومًا على بعض ذلك القصص اسم روايات romans، وهى التسمية المتعارف عليها مقابل المصطلح الإنجليزى "رواية" novel؛ لذلك يبدأ تاريخ الرواية الفرنسية بأوائل العصور الوسطى، وفى القرنين السابع عشر والثامن عشر حقق هذا النوع الأدبى genre شهرة ومكانة جديدة، ونجد بصدد الرواية فى فرنسا خطابًا نقديًا مهمًا سبق عام ١٦٧٠ بكثير، فكانت الروايات خاصة روايات ديرفيه D'Urfé وجومبرفيى Gomberville ولاكالبرنيد La Calprenède وجورج دى سكيديرى Georges de Scudéry ومادلين دى سكيديرى Madeleine de Scudéry - تناقش فى الصالونات وفى التصديرات Prefaces التى يكتبها المؤلفون، وحتى فى كتابات العلماء والأكاديميين أمثال شابلان Chapelain وميناج Ménage وسجريه Segrais وبوالو Boileau وفيرتيير Furetiere وإويه Huet.

نجد اهتمامًا مختلفًا، ولكن ذا أهمية مساوية، بنظرية وممارسة القصص Fiction فى المحاكيات الفرنسية لـ دون كيشوت *Don Quixote* لثربانتيس Cervantes (ترجمت عام ١٦١٤)، حيث قام كتاب مثل شارل سوريل Charles Sorel وبول سكارون Paul Scarron بمحاكاتها. وعرفت فرنسا النوفلا Novela كذلك عن طريق إسبانيا، والنوفلا جنس أدبى أقصر من الروايات البطولية heroic romans وأقل منها غرابة. وأكدت الترجمات والمحاكيات الأولى على محاكاة الواقع Verisimilitude فى الشكل الجديد، وفى كتابه **نوفلات فرنسية** *Nouvelles Françoises* (١٦٥٦) عبر سجريه بإيجاز عن مشكلة أساسية تواجه منظرى الرواية: "يكمن الفرق بين الرواية Roman

والنوفلا Nouvelle فى أن الرواية تتناول الأشياء كما تبتغيها اللياقة وعلى غرار طريقة الشاعر فى التناول، أما النوفلا فينبغى أن تنال حظًا أوفر من التاريخ وتحاول أن تقدم صورًا للأشياء كما نراها تحدث فى العادة أمام أعيننا، لا كما تتشكل فى خيالنا"(١).

فى ستينيات القرن السابع عشر، خبت الروايات البطولية الطويلة، بينما ازدهرت النوفلات، ويعد ذلك تغيرًا فى الذوق صاحب العصر الذهبى للكلاسية الفرنسية French classicism، ونشرت مارى مادلين دى لافايت Marie-Madeleine de Lafayette أميرة كليف *La Princesse de Clèves* (١٦٧٨) وحققت نجاحًا شعبيًا فوريًا، ومازالت تعد رائعة من الروائع الكلاسية. وتمثل مجموعة من الكتابات النقدية التى تتناول روايات لافايت الطور الأول من أطوار النظرية الفرنسية فى الرواية، وبالرغم من أن النظرية ترتبط ارتباطا وثيقا بالممارسة، فإن مناقشتنا هنا ستركز على الكتابات النظرية، أى المقالات والكتب التى تناولت هذا النوع الأدبى وتناولت تاريخ الرواية بقدر من التفصيل يمكننا من إلقاء الضوء على السياق الذى تمخضت عنه الأفكار.

إويه: مبحث فى أصل الروايات (١٦٧٠)

كان بيير دانيال إويه Pierre-Daniel Huet أكاديميًا لامعًا وعضوًا فى حلقة لافايت Lafayette's Circle وأسقف أفرانش Avranches، ويعد كتابه مبحث فى أصل الروايات *Tairté sur l'origine des romans* أول تاريخ لهذا النوع الأدبى، ونشر مع زيد *Zayde* للافايت، وحظى بمكانة كبيرة وطبع إحدى عشرة طبعة حتى عام ١٧١١ وهو العام الذى نشرت فيه آخر طبعة منقحة، وكان يهدف إويه ظاهريًا إلى تتبع أصول الرواية، مما اضطره إلى أن يعرفها ويناقش العلاقة بين الرواية والصدق أو الحقيقة، كما يناقش مغزى الرواية، علاوة على أن البحث عن الأصول تضمن بحثًا عن شرعية هذا النوع الأدبى، فبدون السوابق

---

(١) Segrais, *Nouvelles françoises*,1.

القديمة، لم يكن للرواية نماذج أو قواعد. ومن هنا شرع البحث التاريخى لإويه فى تقديم هذه النماذج والقواعد.

يعرّف إويه الروايات بأنها "قصص متخيلة لمغامرات غرامية، مكتوبة نثرًا، ذات طبيعة فنية، تهدف إلى إمتاع القراء وتعليمهم"(٢). والمتعة هدف ثانوى، فهى حيلة للتغلب على نفور البشر الطبيعى من التعليم الذى يمثل الهدف الأساسى، ويقدم إويه الصيغة المعيارية لهذا النوع من التعليم فى: "إبراز مكافأة الفضيلة وعقاب الرذيلة"(٣). ومن الواضح أن هذا التعريف فى مجمله ينبعث من حجته النهائية بأن الرواية شكل من أشكال الملحمة ويجب أن تتبع قواعد الملحمة نفسها.

وبالرغم من أن إويه يسلم بتخييل Fictionality الرواية ويختلف مع الأخلاقيين الذين يدينون الرواية قائلين إنها مجرد أكاذيب، فإنه ظل مهتما بعلاقتها بالصدق التاريخى، رافضا فكرة "علاقات الأصول الوهمية للأمم"(٤)، وهاجم بحدة أنيوس فيتربوس Annius Viterbus لتزويره التاريخ. باختصار، يجب على الرواية أن تعلن عن وضعها التخييلى ولا تحاكى الواقع بالقدر الذى قد يخدع الدارسين. علاوة على ذلك فالرواية مقيدة بمبدأ محاكاة الواقع وبالتالى لا يمكن قبول التخييل المحض فى الروايات العظيمة grands romans؛ لأنه من غير المعقول أن تغيب المآثر العظيمة عن وعى المؤرخين، وهكذا يضع إويه النظريات الفرنسية للرواية فى إطار التقليد الأرسطى الذى يبرز الفرق بين التاريخ والشعر، ويميز إويه بين الروايات العظيمة والروايات الكوميدية romans comiques أمثال دون كيشوت؛ ففى الروايات الكوميدية يمكن قبول التخييل المحض، ونتيجة لأن إويه كتب كتابه قبل موجة القصة القصيرة nouvelle، فإنه تجاهل هذا النوع الأدبى الجديد، إلا أنه لم يراجع حجته فى الطبعات اللاحقة، ومن المحتمل أنه اعترض على القصة القصيرة بصفتها تاريخًا مخادعًا من وجهة نظره.

(٢) Huet, *Lettre-traité*.

(٣) نفس المصدر.

(٤) نفس المصدر.

يحدد إويه المصدر الأولى للرواية فى "الشرق" فيما قبل التاريخ (شمال أفريقيا، وشرق حوض البحر المتوسط، والشرق الأوسط)، فمن هذا الشرق انتقلت فى النهاية إلى الإغريق الذين حسنوها ونقلوها لروما، إلا أن هذا النسب الخطى مجرد تاريخ من التواريخ العديدة المماثلة، فيرى إويه أن الرغبة فى المعرفة رغبة عالمية، ولكن اكتساب المعرفة الصحيحة صعب، ومن هنا نجد أن الميل للاعتماد على التخييل موجود فى كل مكان، ولا يوجد أى مبرر للشك فى أن الروايات الفرنسية والألمانية والإنجليزية وليدة المنطقة: "فليس لها مصدر آخر غير التواريخ المملوءة بالأكاذيب التى ألفت فى عصور سحيقة تفشى فيها الجهل... وهذه التواريخ تمزج الحقيقة بالكذب اللذين قبلتهما الشعوب شبه البربرية، وبالتالى جرؤ المؤرخون على تأليف التواريخ الخرافية المحضة التى يطلق عليها اسم روايات"(٥).

لا يبدى إويه اهتمامًا نقديًا بروايات العصور الوسطى إطلاقًا، رغم رواجها فى كل أنحاء أوروبا؛ ذلك لأنها تدين بنجاحها لضعف القراء الذهنى، وربما كان الحكام [جمع حكم] المجيدون أندر من الروائيين المجيدين والشعراء المجيدين"(٦). ثم ينتقل إويه إلى التراث الملحمى الذى أعاد اكتشافه، أو بالأحرى ابتكره للرواية: "نمَّى الإغريق... فن الرواية، فمن شكلها الفج غير المصقول عند المشارقة، منحوها شكلاً أفضل، وأخضعوها لقواعد الملحمة، وصبوا أجزاءها المتنافرة غير المنظمة التى كانت تتكون منها الروايات قبلهم فى قالب متناسق كامل"(٧). ولكن فى النهاية لا يجد إويه إلا سبعة روائيين يلتزمون بالنسق الهوميروسى، ولا يمثلون إلا قدرًا طفيفًا من التراث.

تخفى سعة اطلاع إويه قلقًا دائمًا على المكانة المعرفية لهذا النوع الأدبى، كانت له تحفظات حتى على روايات القرن السابع عشر التى اقتدت بنموذجه ونالت إعجابه، ويرجع التألق الفرنسى فى هذا المجال إلى تأثير النساء. ولكن النساء كرسن أنفسهن للرواية، مع ازدراء التاريخ حتى يخفين جهلهن به، ولكى يرضى الرجال النساء، اقتدوا بهن. يأسف إويه:

---

(٥) نفس المصدر.

(٦) نفس المصدر.

(٧) نفس المصدر.

"سبب وجيه أدى إلى نتيجة سيئة للغاية، وولَّد جمال الرومانسات romances عندنا احتقارا للفنون الجميلة، وكما أن الجهل أدى إلى مولد الرومانسات، أدت الرومانسات إلى مولد الجهل من جديد"[٨].

برغم تحفظ إويه ونخبويته وكرهه للنساء، فإنه كان متخوفًا من الجهل، لا من ضعف الأخلاق، وانتهى إلى أن دافع دفاعًا مستميتًا عن هذا النوع الأدبى، وبعد أن استشهد بهجمات نقدية على الروايات: "تقضى على الإيمان الدينى، وتولد العواطف المحرمة، وتفسد الأخلاقيات"، يقر بأن مثل هذه الأمور يمكن أن تحدث، ولكنه يقول إن الأذهان الشريرة تستخدم كل شيء فى الشر، كما يسلم بأن بعض القراء يشوهون نهاية الصيغة، ولكن "سبب هذا الخلل لا يكمن فى العمل، بل فى الميل الفاسد عند القارئ". ويذهب إلى أن الشباب فى حاجة لأن يعرفوا شيئا عن الحب، وأن التجربة تدل على أن "من لا يعرفون الكثير عن الحب" هم "الأكثر عرضة" و"الأكثر جهلا" وهم عرضة لأن يغرر بهم بسهولة"[٩]. علاوة على أن الروايات "معلمات صامتات" تؤهل الشباب للمجتمع.

بالرغم من علو شأن إويه، لم يكن له تأثير مباشر كبير فى مستقبل الرواية بعده، ويرجع ذلك إلى أن علم الأدب Poetics عنده مستقى من نوع أدبى فرعى sub-genre كان قد احتضر بالفعل، ألا وهو الرومانس البطولية heroic romance، وأسس تأريخه لهذا النوع الأدبى على تراث ملحمى مختلف، فإخضاع الرواية لقواعد الملحمة حل المشكلة المعرفية بأن أقام تمييزًا حادًا بين القصص Fiction والتاريخ، وقدم قواعد مألوفة للالتزام بهذا التمييز، ولكن حتى الملحمة نفسها استخدمت التاريخ، ولا يمكن التغاضى عن علاقتهما الإشكالية بسهولة.

(٨) نفس المصدر.

(٩) نفس المصدر.

فلنكوور: رسائل حول أميرة كليف، ١٦٧٩

بعد سنة من نشر أميرة كليف، نشر أديب قليل الشأن، يدعى جان باتيست دى فلنكوور Jean-Baptiste de Valincour، كتابًا نقديًا مجهول الاسم عنها، يتكون من ثلاث رسائل موجهة إلى "المركيز"، ويتناول كل خطاب جانبًا مختلفًا من جوانب الرواية: السلوك conduite، والعواطف sentiments (النفسية والأخلاق)، والأسلوب، ويتتبع كل جانب من بداية الرواية حتى نهايتها، معلقا على أجزائها، ولا يطرح فلنكوور تأويلاً متماسكا، فالرسائل ترمى إلى توليد محادثات بين أصدقاء كاتبها، والخطابان الثانى والثالث أقل جاذبية من الخطاب الأول، فالخطاب الخاص بالأسلوب يتكون بوجه عام من مجموعة اعتراضات تافهة، والخطاب الخاص بالعواطف يكرر بتفاهة عددًا من الموضوعات التى تم تناولها فى الخطاب الخاص بالسلوك، حيث يقدم فلنكوور أهم إسهاماته: تتعاقب المشاهد الأساسية على توليد تعاطف القارئ، تكمن مصادر التعاطف فى محاكاة العمل للواقع Verisimilitude وفى بنيته، التصميم الكلى للرواية يبرر انتهاكات الدقة التاريخية والمعقولية النفسية، ليست الملحمة النموذج المناسب، استطرادات الحدث خطأ ويجب أن يكون الحدث متحدًا على نحو أكثر تماسكًا.

يتمثل معيار الحكم الذى يصر عليه فلنكوور فى الصدق النفسى والقوة العاطفية للمشهد. فيقول عن انجذاب الأميرة فى البداية للدوق: "يعبر ذلك بطريقة رائعة عن طبيعة بعض الأحاسيس التى تتشكل فى صدرنا، ونخفيها عن أعز أصدقائنا ونحاول أن نخفيها عن أنفسنا، خوفًا من أن نضطر إلى مقاومتها"[١٠]. وبعبارات مماثلة يدافع عن المشاهد التى تسمح فيها الأميرة لنمور Nemours أن يسرق صورتها وتدرك فيها أن قصة اعترافها انكشفت. وحتى الاعتراف الجدلى يبدو مبررًا نتيجة للمواقف الجذابة التى تتبع من ذلك، ولكن يضيف

(١٠) Valincour, *Lettres sur la Princesse de Cléves.*

فلنكوور: "لن تكون أقل إمتاعًا لو كانت أقل إحكامًا. هذه المسألة لا تشبه المغامرة العظيمة كثيرًا، وأعترف أنه فيما يتعلق بالتاريخ، تهزنى محاكاة الواقع أكثر من أى شىء آخر"(١١).

كما قال جيرار جينيت Gérard Genette، يرسم فلنكوور خطوط علم اقتصاد فى المعقولية السردية. فانتهاكات مبدأ محاكاة الواقع خسارة، لكن يمكن تعويضها من خلال المكسب. يدين فلنكوور اللقاء الفاشل بين الدوق والأميرة قرب النهاية؛ لأنه جزئيًّا غير ممكن، والأهم من ذلك أنه "عديم القيمة". وعندما يتطرق لموت الأمير، يبدى الملاحظة التالية: "يلوم البعض مؤلفا ما على أنه جعل بطلاً ما يموت موتًا مبكرًا، دون أن يخمنوا الأسباب التى جعلته يفعل ذلك، ولا الهدف الذى سيحققه الموت فى باقى القصة"(١٢).

هناك ثلاثة أصوات فى الخطاب الأول: "فلنكوور" الذى يدافع عن محاكاة الواقع والتماسك البنائى، سيدة تدافع عن الأخلاق واللياقة، وشخص متحذلق يدافع عن القواعد الملحمية "بتلك الدرجة من الغزارة التى لا يمكن للعلماء أن يتخلصوا منها"(١٣)، ويكرر المتحذلق مبادئ فلنكوور، خاصة تلك المبادئ المتعلقة بالاستخدام المناسب للتاريخ، ويجادل "فلنكوور" بأن العمل يمتع رغم عيوبه؛ ولذلك لا يحق لنا أن نركز على صدقه التاريخى، ولكن المتحذلق يقارن الرواية بالحفلة الموسيقية التى لا تتناغم فيها بعض الأصوات، ويطالب بالالتزام الصارم بالقواعد.

ينتهى الخطاب أن العالم ليس مصيبًا على الدوام، ولا مخطئًا على الدوام. ثم نجد خطابين يمزجان بين المدح والقدح، وليس من الإنصاف أن نأخذ آراء المتحذلق على أنها آراء "فالنكوور"، كما فعل البعض. على العكس، التقييم الحساس لـ"فالنكور" وتحليله الذكى للإبداع وذلك التعليق التفصيلى يكشف عن نظرية جديدة فى طريقها للظهور ترفض النموذج الملحمى، وتؤكد على تصديق القارئ للقصة وتعاود الشك فى العلاقة بين التخييل والتاريخ.

---

(١١) نفس المصدر.

(١٢) نفس المصدر.

(١٣) نفس المصدر.

شارن: محاورات حول نقد أميرة كليف، ١٦٧٩

فى غضون شهور نشر الأب جان أنطوان شارن Jean-Antoine Charnes كتابًا ليدحض فلنكور، ظانًا أنه العالم النحوى الشهير بوهور Bouhours. وهذا الظن الخاطئ جعل شارن يسىء توجيه بعض ملاحظاته. علاوة على أن شارن يناقش فلنكور نقطة بنقطة، مركبًا تفكك المنهج المتفرق لفلنكور. وأخيرًا، من الصعب علينا أن نؤكد سلامة العمل أكثر من أن نشهِّر بعيوبه. وبوجه عام، تعدّ محاورات شارن أقل جاذبية للقراء من رسائل فلنكور.

يبرز شارن موضوعًا متطورًا عند فلنكور، برغم الجدل الخلافى حول هذا الموضوع، وهو أن أميرة كليف نوع جديد من الأدب، فهو ليس ملحمة حديثة، ولا تاريخًا منحطًا، بل "هى نوع أدبى ثالث يبتكر فيه الكاتب موضوعًا ما أو يتخذ موضوعًا غير معروف على نطاق واسع ويعلى من قيمته بإشارات تاريخية تدعم مصداقيته وتثير فضول القارئ واهتمامه"(١٤). ولا يحدد اسم هذا النوع الأدبى على وجه التحديد، فيستخدم مصطلحات القصة البطولية histoire galante، والقصة القصيرة petite histoire والنوفلا القصيرة petite nouvelle بالتناوب، ويستخدم مصطلح الرواية roman من آن لآخر، ولا ينتاب شارن أدنى شك ولا تردد حول اللبس الناتج من أعمال النوع الثالث: "إنها نسخ بسيطة وصادقة من التاريخ الحقيقى، وفى الغالب تشبهه كثيرًا لدرجة أنها تؤخذ على أنها التاريخ نفسه"(١٥). كما أنه يعتنق حداثة modernism تامة: "لن يسوء إنتاج شعرائنا إذا نفضوا أيديهم من القدماء الذين استنفدت موضوعاتهم تمامًا فى الوقت الحاضر، وقدموا لنا أبطالاً من عصرنا"، "على القواعد أن تؤقلم ذاتها على الذوق الرفيع لقرن مثل القرن الذى نعيش فيه"(١٦).

يتفق شارن بوجه عام مع فلنكور فيما يتعلق بأفضل عناصر أميرة كليف وفى مبررات هذا التفصيل؛ يعتقد القراء أن المشاهد حقيقية، ويشعرون كأنهم يعيشون فيها، وينفعلون بها،

(١٤) Charnes, *Conversations*.

(١٥) نفس المصدر.

(١٦) نفس المصدر.

ويرجع كلا الناقدين هذا الأثر إلى التصوير الصادق للموضوعات المألوفة وكلاهما يعد الحوار نموذجا أسلوبيًا مناسبًا، كما أن كليهما يرى أن وظيفة اللغة تتمثل فى التوصيل الواضح، وفى حالات محددة ينكر شارن وجود الغموض الذى أربك النحوى عند فلنكور. يتمثل مبدأ شارن الجمالى فى الكلاسية الفرنسية الخالصة: "من السهل علينا أن نختصر بأن نحذف النصف، فالقضية تتمثل فى أن نختصر ومع ذلك نعبر عن كل شىء، كما فعل المؤلف باقتدار"(١٧)، إلا أن حماسه للقصة القصيرة يؤدى به إلى موقف حداثى تقدمى.

دى بليزير: آراء فى التاريخ، ١٦٨٣

مازال دى بليزير Du Plaisir شخصية مجهولة، فلا نعرف عنه إلا أنه مؤلف نوفلا Nouvelle، ومبحث عنوانه الكامل هو **آراء فى الآداب والتاريخ وبعض الآراء المتواضعة فى الأسلوب** *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*. ويبدأ القسم الخاص بـ "التاريخ" ببيان أن قواعد كتابة تاريخ حقيقى قليلة، لذلك يناقش المؤلف القصة البطولية histoire galante ويوضح أنها تتشابه مع التاريخ الحقيقى وتختلف عنه فى آن. ثم يلى ذلك "شعرية poetics النوفلا nouvelle "، التى أصبحت الشكل القصصى السائد. ولا يقدم دى بليزير أفكارا جديدة، وتكمن إضافته فى أنه وفق بين البيانات النظرية وممارسات الكتاب فى مقالة موجزة.

فى الفقرات الأربع الأولى، يستخدم دى بليزير أربعة أسماء مختلفة لهذا النوع الأدبى: "القصة البطولية" histoire galante، و"القصة القصيرة" petite histoire، والنوفلا nouvelle، و"الرومانس الجديدة" nouveau roman ليميزها عن "الرواية القديمة" ancien roman و"الخرافة fable ذات الأجزاء العشرة أو الاثنى عشر" من جهة وعن التاريخ الحقيقى histoire veritable من ناحية أخرى، ويقول دى بليزير إن النوع الأدبى الجديد "حطم" القديم، ويصف النوع الجديد أنه قصير، ذو حدث أساسى وحيد، يخلو من الاستطراد،

(١٧) نفس المصدر.

وإطار الأحداث setting ليس بعيدًا فى الماضى ولا بعيدًا فى المكان، ولا تقوم الشخصيات كاتمة السر confidants بالسرد، ولا يبدأ الحدث فى منتصفه *in medias res*، ويقوم مبدأ محاكاة الواقع على القابلية للتصديق، لا على الوقائع التاريخية.

تؤدى النقطة الأخيرة إلى تناقض ظاهرى، وهو أن التاريخ يمكن أن يسرد أحداثًا أغرب من أحداث القَصَص fiction؛ لأن التاريخ يتناول أحداثًا حقيقية، بينما يكمن جمال القصص فى قدرته على جعل الحدث غير الحقيقى يبدو حقيقيًا، وتعظم قيمة القصص، فى نظر دى بليزير، إذا كان الحدث غريبًا. وكلٌ من نوعى الروايات، الجديد منها والقديم، يسعى لأن يمتع القارئ من خلال اختراع الحوادث وثبات الشخصيات ونبل الأفكار ولياقة المشاعر، وتنجح النوفلا نتيجة لألفتها وصدق مواقفها على كل شخص.

يقدم دى بليزير دليلاً عمليًا لكتابة النوفلا، بالرغم من أنه ينكر أية نية للتشريع، فيجب على المؤلف أن يبدأ بتحديد موقع الأحداث ويقدم الشخصيات ويبرز السمات الفردية لكل شخصية ويحجم عن التفاصيل الجسدية، ويجب أن تتكشف الشخصيات الرئيسية من خلال مآثرها، لا من خلال صورها، ويحبذ ألا تقطع المشاهد عشوائيًا، ويجب أن تكون البواعث قابلة للتصديق. ويمكن للمؤلف أن يسرد ما يدور فى الذهن بشرط ألا يستخدم أسلوب المناجاة الفردية التقليدية، والحوارات مهمة، ويجب أن يكون الأسلوب طلقا تلقائيا، ويمكن أن يكون أكثر تحررًا من الأسلوب الأدبى المعتاد، ويتسارع الحدث قرب النهاية، ويجب أن تنتهى القصة بموت العاشقين أو وصالهما، ولها مغزى أخلاقى واضح يقوم على العدالة التوزيعية [عقاب الشر ومكافأة الخير].

يتعلق المبدأ الأهم عند دى بليزير بموضوعية المؤلف، فينظر إلى الروائى على أنه مؤرخ؛ لذلك يحرم عليه أن يعبر عن رأيه بأى شكل كان: لا سخرية، لا نصائح أخلاقية، لا سياسة، لا أقوال مأثورة، ولا تأملات عامة تضاف للوصف أو للسرد"[١٨]. وأخيرًا يبدو دى بليزير مثل فلوبير Flaubert ويذهب إلى أن الموضوعية وعدم التحيز أمر واجب فيحرم

(١٨) نفس المصدر.

"حتى إضـــافة بعض نعــوت الإطراء إلى اسم ما، مهما كانت سهولة تبرير ذلك... فلا نقول عن الملك مثلا هذا الأمير العظيم" (١٩).

لم يُعَــدْ طبع عمل دى بليزير بعد عام ١٦٨٣، وظل اسمه طى النسيان ولم يحتج به أحد، ومع ذلك تظهر مقالته مستوى الجاذبية والإتقان الذى وصلت إليــه المناقــشة النظريــة للقصص فى أواخر القرن السابع عشر، فلقد كان دى بليزير دقيقًا فى وصف حالة هذا النوع الأدبى كما مارسته لافايت Lafayette وغيرها، مشكلاً علاقة حرة وحديثــة بــين الروايــة والواقع، ولكن القلق حول دور الروائى كمؤرخ لم يتوقف. فى الحقيقــة، توجــه الروائيــون باطراد إلى الأنواع السردية التى تقوم على ضمير المتكلم – المذكرات المختلقة fictitious memoirs، والرحلات المتخيلــة imaginary voyages وروايـــات المراســلات letter-novels – مما أساء إلى علماء أمثال بيير بيل Pierre Bayle فى سعيهم لتأســيس مــنهج علمى للبحث التاريخى.

الجدل فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر، حظر الروايات والصيغة الأخلاقية

مقدمة

حدثت طفرة إبداعية غير عادية فى القصص النثرى قرب نهاية القرن السابع عــشر وبداية القرن الثامن عشر، ازدهرت الأنواع الأدبية القديمة كما انتشرت أنواع جديدة: حكايات الجان fairy tales والحكايات الشرقية Oriental tales وكذلك القصص المروِيــة بــضمير المتكلم first-person narratives ومن الواضح أن حلم إويه بتعريف الرواية وتقنينهــا لــم يتحقق، وبالرغم من نشاط الروائيين فى كتابة الروايات، لم تكن هناك كتابات نظرية ونقديــة كثيرة يعتد بها حتى ثلاثينيات القرن الثامن عشر. كتب بوالو Boileau **حوار أبطال الروايــة** *Dialogue des héros de roman* (نشر عام ١٦٨٨، وأعيدت طباعتــه عــام ١٧١٠)، ويركز هجومه على نوع من الرواية roman كان قد بار عند الكتاب، بالرغم من رواجه عند

---

(١٩) نفس المصدر.

القراء، يعدّ هوس تليماك *Télémacomanie* للأب فيدى Abbé Faydit (١٧٠٠) إرهاصًا بما ساد فى قادم الأيام، ويدين تليماك *Télémaque* (١٦٩٩) لفنلون Fénelon إدانة عنيفة، ويذهب فيدى إلى أن التأملات الأخلاقية القليلة لا تعوض الأوصاف الخليعة، ويقول إن الكنيسة دومًا "اعتقدت أن الروايات والروائيين أشد ضررًا وإجرامًا من الكتب المليئة بالهرطقات ومن المهرطقين أنفسهم"(٢٠)

أخيرًا، بدأت الدوريات النقدية تزدهر، فبدأت دورية مركير جالان *Mercure gallant* فى النشر عام ١٦٧٢، وعام ١٧٠١ بدأ اليسوعيون فى إصدار مذكرات تاريخ **العلوم والفنون الجميلة** *Memoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* المشهورة باسم مذكرات تريفو *Memoires de Trévoux*. وعام ١٧١٣، بدأ مجموعة من الأدباء فى هولندا بإصدار **المجلة الأدبية** *Journal Littéraire*، وبأواخر العشرينيات من القرن الثامن عشر، بدأت هذه المجلة فى مراجعة الروايات بانتظام، كما أن عددًا كبيرًا من الدوريات قصيرة العمر اشتملت على مراجعات وتعليقات. ومن الصعب علينا أن نؤلف تصورًا متماسكًا للرواية من هذه الصحافة: فى معظم الأحيان، قام المراجعون بتطبيق المعايير الكلاسية لمحاكاة الواقع verisimilitude واللياقة Propriety، وفى الغالب وجدوا أن الرواية تفتقدهما، كما وجدوها تهدد المجتمع والأخلاق والذوق والفهم المناسب للتاريخ.

فشل الكُتَّاب الذين كانت لهم مساهمات فى كتابة القصص فى أن يناقشوا القضايا النظرية أو عجزوا عن مناقشتها. قام الأب ديفونتين Abbé Desfontaines بترجمة رحلات جليفر *Gulliver's Travels* عام ١٧٢٧، لكنه لم يحاول تبرير نظرية للفنتازيا Fantasy أو قصص الخيال العلمى science fiction، كما لم يفعل ذلك فولتير Voltaire عندما بدأ يكتب الرواية قرب منتصف القرن. وكتب كريبيون Crébillon حكايات "شرقية"، وحكايات الجان، ورواية رسائل Epistolary novel، لكن تصديراته تتناول دومًا موضوع الأخلاقيات التقليدى، ولم تتطرق إلى السمات الخاصة لهذه الأنواع الأدبية وقضاياها. أما أوبير دى لاشينيه دوبوا Aubert de la Chesnaye des Bois الذى ترجم رواية باميلا *Pamela*

---

(٢٠) Faydit, *Télémacomanie*.

لأول مرة عام ١٧٤١، فقام - مثل بريفوست Prévost الذى ترجم رواية كلاريسا *Clarissa* عام ١٧٥١ ورواية السير تيشارلز جرانديسون *Sir Charles Grandison* عامى ١٧٥٥ و ١٧٥٦ - بتناول بعض أكثر الجوانب أصالة باعتبارها قضايا وكيّف رتشاردسون Richardson على الذوق الفرنسى. حظيت الروايات الإنجليزية بشعبية كبيرة فى فرنسا، ولا تختلف المحاكيات العديدة كثيرًا عن الذوق الفرنسى المعيارى، اللهم إلا فى أسماء الشخصيات، وبرغم التقليد القوى فى روايات الرسائل letter-novels الذى يرجع فى الزمن إلى رسائل برتغالية *Lettres portugaises* (١٦٦٩) لجويراج Guilleragues وتمتد حتى علاقات خطرة *Liaisons dangereuse* (١٧٨٢) للاكلو Laclos وما بعدها، فإن المؤلفين والنقاد لم يهتموا كثيرًا بخصوصية المراسلات القصصية، وأدرجوا روايات الرسائل تحت القضايا العامة لمحاكاة الواقع والأخلاقيات.

هجوم الأخلاقيين

شددت الهجمات على الروايات لأسباب أخلاقية فى القرن السابع عشر، إلا أن اتجاه إويه المتسامح تفوق، بالرغم من أنه تقويض شرط أساسى من دفاعه. فبالنسبة لإويه، كانت الرواية تخييلاً معترفًا به، وتبدو حقيقية vrai فى مقابل الواقع reel، فى الاستخدام الفرنسى العادى كما فى الاستخدام الإنجليزى، ففى الجدل النقدى ارتبطت كلمة حقيقى vrai - كما فى محاكى الواقع vraisemblable - بالمفاهيم المجردة لما كان ممكنًا، possible، بينما أشارت كلمة الواقعى réel للأحداث الفعلية التى تثبتها الوثائق الموثوق بها، وحتى نكون واضحين هنا، سنستعمل فى هذه المناقشة المصطلحين الإنجليزيين "الحقيقى" true والواقعى real دومًا للدلالة على هذا التباين. بالنسبة لإويه، يمكن للروائيين الذين يعملون فى فجوات وظلال الواقع التاريخى أن يتفادوا التزام المؤرخ بسرد الوقائع الحقيرة والكريهة، ويركزوا على الحقيقة truth التى تسمو بالأخلاق والروح، ولكن الكتاب وجدوا أن محاكاة الواقع المجردة عند إويه لم تمتع القراء بقدر استمتاعهم بالقابلية العملية للتصديق التى لا تعتمد على وثائق يمكن التحقق من صحتها، بل على الملاحظة الدقيقة لأنماط الشخصيات والمواقف

المألوفة. وعادت المادة المفسدة غير اللائقة التى طردتها اللياقة من الرواية القديمة للظهور مرة أخرى فى أشكال عديدة للرواية الجديدة، واشتد تحذير فيرى من تليماك وهجومه عليها، ووصلا إلى مستوى الأزمة فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر.

كان عقد الثلاثينيات من القرن الثامن عشر عصرًا ذهبيًا للرواية الفرنسية، فوصل العديد من الكتاب الكبار – ليساج Lesage، وبريفو Prévost، وماريفو Marivaux وكريبييون الابن Crébillon fils – إلى قمة نضجهم الفنى، وكان متوسط عدد الروايات الجديدة ١٢ رواية فى السنة من عام ١٧٠٠ حتى عام ١٧٢٩، ومن عام ١٧٣٠ حتى عام ١٧٣٩، بلغ المتوسط السنوى ثلاثًا وعشرين رواية، وهو ضعف المعدل السابق تقريبًا. وصاحبت هذه الروايات كتابات نقدية نامية، كما اشتملت العديد من الروايات على تصدير تبريرى، وحرر بريفو وديفونتين Desfontaine دوريات أبدت اهتمامًا منتظمًا واسع الاطلاع بالروايات. وداخل الروايات نفسها، تبارى المؤلفون، وكل منهم يحاكى الآخر ساخرا متهكمًا وينتقده، كما ظهرت مجموعة من المقالات النقدية: **فى استخدام الروايات** *De l'usage des romans* (١٧٣٤) للنجليه دى فرنوى Lenglet - Du Fresnoy و**أطروحة فى القصص** Discours sur les nouvelles لدارجن D'Argens فى كتابه **قراءات مسلية** *Lectures amusantes* (١٧٣٩)، وكلاهما يدعم الرواية، ويعارضهما كتاب **التاريخ المبرر ضد الروايات** *L'Histoire justifiée contre les romans* (١٧٣٥) للنجليه دى فرنوى، و**خطبة عن الروايات** On Novels لبوريه (١٧٣٦). لكن هذه الكتب تفتقد لوضوح وأصالة الأعمال الأربعة التى صاحبت صعود القصة القصيرة Nouvelle، وبدلاً من أن نناقش هذه الأعمال على حدة، من المفيد أن نُجمِّع المواقف فى جدل مستقطب، وندمج بعض الأعمال التى طورت الجدل بعد عام ١٧٤٠، مثل رسائل ممتعة ونقدية حول الروايات بوجه عام *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général* (١٧٤٣) لأوبير دى لاشينيه دوبوا، و**أطروحة حول الرواية** Discours sur le roman (١٧٤٥) وتصديرات أخرى لباكيلار دارنو Baculard d'Arnaud، مناقشات **حول الروايات** *Entretiens sur*

les romans (١٧٥٥) للأب جكان Abbé Jaquin، ومقالة حول الروايات *Essai sur les romans* (١٧٨٦) لمرمونتل.

أثبتت الدراسات حديثة العهد، خاصة أعمال جورج ميه Georges May وفرانسواز فيل Françoise Weil، أنه فى عام ١٧٣٧ أوقفت الحكومة الفرنسية فى صمت التصريح بنشر الروايات، وبالتالى حظرت هذا النوع الأدبى تمامًا، ويبدو أن مستشار فرنسا داجسو Daguesseau هو الشخصية السياسية المسئولة عن ذلك، ويذهب ميه إلى أن النقاد المعادين هم الذين تسببوا فى الحظر، وكان لسلوكهم هذا تأثير كبير فى هذا النوع الأدبى. أما فيل فتذهب إلى أن الحجج الأدبية كانت مجرد ذرائع فى حملة سرية لفرض تحكم أشد صرامة. على أية حال، حدث جدل حامى الوطيس وشغل النقاد لعدة عقود من الزمن. تمثل الموعظة Sermon التى ألقاها اليسوعى بوريه Porée باللاتينية فى كلية لويس الأكبر Collège Louis-le-Grand فى ٢٥ فبراير ١٧٣٦ الجانب السلبى، وبعد عدة أسابيع لخصت محفوظات تريفو *Memoires de Trévoux* حجج بوريه: "من خلال العدوى تفسد [الدوريات] كل أشكال الأدب التى ترتبط بها بأية صورة من الصور ومن خلال غزارتها تقضى على تذوق الأدب الجيد، حتى تذوق الأجناس الأدبية التى لا ترتبط بها بأى رباط... فهى تفسد الأخلاق بطريقتين: بخلق تذوق للرذيلة، وبالقضاء على بذور الفضيلة"(٢١).

تتمثل حجة بوريه الأكثر أصالة فى أن غزارة الروايات السيئة تقضى على تذوق الأدب الجيد. إن إدراك زيادة فى عدد الروايات التى تم طبعها إدراك دقيق وتجعل حجة بوريه نجاح الروائيين ينقلب عليهم. واشتكى بعض النقاد من أن قوى السوق وحدها هى التى تملى الذوق الأدبى، كتب الكتاب ونشر الناشرون أى شىء يمكن أن يحقق مبيعات كبيرة، لا ما يحسّن ذهن القارئ ونفسه، وتم الاستشهاد بالجمهور المزعوم من النساء والأطفال والغنادير لإثبات تفاهة هذا النوع الأدبى وسطحيته. وعلى ما يظن أثبت تنوع الأنواع القصصية صحة هذا الاتهام، فبخلاف الأدب العظيم، حققت الروايات رواجًا مؤقتًا ثم غرقت فى النسيان.

May, *Dilemme*. (٢١)

ويشبه تخوف بوريه من أن تفسد الروايات الأنواع الأدبية الأخرى حرص إويه علـى التفريق بين القصص والتاريخ، ولكن اكتشاف الروائيين لأنواع أدبية مثل المذكرات التخييلية والرحلات الوهمية imaginary voyage أثار المشكلة من جديد على نحو ملح. علاوة على ذلك، نتيجة لأن إويه كان متشددًا فى ضرورة الالتزام باللياقة، أفزعته بعض الشخصيات التى رسمها الكتاب "الواقعيون" – رجال كنيسة منافقون، سياسيون فاسدون، ممثلات يضاجعن كل من هب ودب، قوادون غير مبالين، حوذيون أجلاف، بقالون سوقيون، لصوص، حتى عاهرة وغد كما سمى مونتسكيو Montesquieu بطلى مانون *Manon*.

وجهت معظم الانتقادات العنيفة المتواصلة للتصوير الشائع آنذاك للحب، وحتى قصص الحب التى تهدف إلى التثقيف مثل تليماك وأميرة كليف حامت حولها شبهات الإغواء وفقـدت طهارتها، وأية صورة للعاطفة المتقدة وجهت إليها تهمة إثارة رغبة مذنبة فى صدر القــارئ. ومن وجهة نظر النقاد المعادين، أصبحت الرواية مدرسة للفاسقين، وقرن جكان بـين تهمــة المجون وعدم التدين، وعام ١٧٥٥ بعد طوفان الحكايات الإباحية والهجائية فـى أربعينيــات القرن، كانت عنده مبررات كافية لشكواه هذه بالرغم من أن هذا الاتهام وجه قبل ذلك بسنوات للروايات الجادة مثل كليفلاند *Cleveland*. وكان هناك اتهام آخر، وهو أن الروايات تهـدد المجتمع والدولة؛ لأنها تسخر من الأشخاص الواقعيين تحت اسم القصص.

باختصار، زعم الأعداء أن ممارسة الروائيين حولت هذا النوع الأدبى إلـى وسـيلة للطعن والتخريب، وبوجه عام نفى الكتاب أنفسهم أية نوايـا عدوانيــة مــن جهــتهم، إلا أن الهجمات تصف قصص ذلك الزمان أفضل بكثير من دفاعات المؤلفين، فبالنسبة لخــصومها تشكك الرواية دومًا فى القيم المتعارف عليها، كما أن قصص السلوك الإجرامى المنغمسة فى الملذات تشتمل على قوة إغوائية أكبر من التوزيع التقليدى الذى يتأخر طـويلا فـى الغالــب للثواب والعقاب فى حل العقدة dénouement. علاوة على أن ما يقوم به معادو الرواية من تصوير اتهامى لهذا النوع الأدبى يشبه كثيرًا المنهاج الذى دعا إليه العديـد مــن المنظــرين اللاحقين: وسيلة للطعن والتخريب هى بالضبط ما يريد العديد من قراء القــرن العــشرين أن تكُونه الرواية، سواء كان ذلك تم بالفعل أو سيتم.

مرافعة الدفاع

عندما ننتقل إلى المدافعين عن هذا النوع الأدبى، نذهل عندما نــدرك أنهــم يــسلمون بمعظم اتهامات خصومهم، ويرفض صديق ظاهرى مثل لنجليه دى فرنوى الروايات الجوالــة(*) picaresque genre جملة وتفصيلاً، ورفض حتى سكارون Scarron، لأن هذه الأعمــال تفتقد الشرف والنبل، ورفض تراث الرومانــسات البطوليــة heroic romance ككــل؛ لأن الأعمال تفتقد البناء الواضح وفقد أسـلوبها جاذبيتـه، ويــرفض كــل النــوفلات الغراميــة nouvelles galantes؛ لأنها تجعل الحب شديد الإغواء. وكان درجان D'Argens روائيًّـا غزير الإنتاج، ومع ذلك يؤيد تحريم الخارق للطبيعة والأحداث القصصية التى تشتمل علــى أشخاص مشهورين، ذلك التحريم الذى يرجع للوراء فى الزمن إلى اويه، ويتجاوز اويه فــى إدانة أميرة كليف لخطورتها الأخلاقية من وجهة نظره، وحتى أجرأ الروائيين يتملقون المثــل الأعلى للرواية التى تسعى للتهذيب الأخلاقى وتعتمد على مبــدأ عدالــة التوزيــع [الثــواب والعقاب] فى النهاية.

فى بعض الحالات، تتناقض الموعظة التقية لعقاب الرذيلة ومكافأة الفضيلة تناقضًا بينًا مع الرواية لدرجة أنها تبدو تهكمية، أما المرافعات التى تعتمد على الالتزام بالواقع فهى أكثر إقناعًا، وتتدرج هذه المرافعات تحت عناوين فضفاضة متعددة: منظر حى للسلوك الإنــسانى، تفوق الأمثلة المجسدة على المواعظ المجردة، إعداد الشباب للحياة فى المجتمــع، كمدرســة لآداب التعامل، وكتحذير من المخاطر، ورغم بعض التشابه السطحى، يقف هــذا الاســتدلال على طرفى النقيض مع مقدمة القياس التى يستند إليها اويه فى سنده العقلى، فهذا الاســتدلال يعلن أسبقية الواقعى الذى تمكن ملاحظته على الحقيقى على نحو مثــالى، ويــزعم أفــضل

(*) جوال صفة تطلق على نوع من الروايات شاع فى إسبانيا فى أواخر القرن السادس عــشر ويــصف حيــاة المتشردين والأوغاد والمغامرين، ويتميز بهجائه اللاذع للمجتمع ويصف حياة الطبقات الدنيا ومدى معاناتها وبؤسها، وانتقل هذا النوع من الروايات إلى فرنسا وإنجلترا وباقى دول أوروبا وشاع هنــاك فــى القــرن الثامن عشر ومنه تطورات الرواية بمفهومها الحديث. (المترجم)

الروائيين التزامهم بالواقع فى تصديرات رواياتهم وأحيانًا فى الرواية نفسها، فكل من بريفو Prévost وماريفو Marivaux وكريبييون Crébillon يدافعون عن موضوعاتهم قائلين إنها مستمدة من المجتمع المعاصر الفعلى، وعن فنهم قائلين إنه مفيد لأنه يصور الواقع تصويرًا دقيقًا.

لم يحدث إجماع على تأييد هذه الحجج "الواقعية"، فدرجان D'Argens الذى أشرنا من قبل إلى إدانته لـ أميرة كليف، كتب فقرة يقدم فيها نصيحة تقليدية لمن يطمحون إلى كتابة الرواية، يختمها بقوله: "أولا وقبل كل شيء، احترموا الدين والأخلاق، وإذا كان فى الحبكة أفعال تقدم القدوة السيئة فعاقبوا عليها، حتى تستأصلوا الرغبة فى تقليدها"[٢٢]. يؤكد لانجليه دى فرنوى صراحة من جديد الزعم بأن الرواية أصدق من التاريخ، ويضيف أن التاريخ ملىء بأحداث وشخصيات من الأفضل ألا نذكرها، ومن الواضح تمامًا أنه يتحدث هنا عن نوع أدبى مفترض، أى صورة مثالية للرواية، وعندما يقترح بعض مبادئ الكتابة، يبدأ بالمنفيات: لا تسئ للدين ولا تنتقد الملوك ولا تهاجم أصحاب المناصب المرموقة، ولا تسئ للأخلاق، أما بالنسبة للمُثبتات، يجب على المرء أن يختار موضوعا نبيلا ويلتزم بمحاكاة الواقع ويشكل الذهن وينشر الأخلاق، أى يصور أناسًا يسلكون سلوكًا حسنًا وتكون نهايتهم مشرفة، كما يجب عليه أن يرسم صورًا ممتعة للفضيلة والشرف والاستقامة الخلقية، ويعبر عن أفكار تحبذ العفة والتواضع، ويستخدم فى تعليمه صور الكمال أكثر من صور البؤس البشرى. وفى كتابه **رسائل عن الروايات** *Lettres sur le romans*، يكرر أوبير دى لاشينيه دوبوا نقاط إويه الأساسية تكرارا، خاصة النقاط المتعلقة بالفائدة الأخلاقية للروايات ذات النهايات التى تحث على الفضيلة – ومن الواضح أن ذلك هو الدرس الوحيد الذى احتفظ به من ترجمة باميلا *Pamela* عام ١٧٤١. كما أنه يكرر الاتهام القائل بأنه طبعت أعداد لا حصر لها من الروايات، أبعدت الكتاب والقراء عن المساعى العليا، ويأسف لأن التحامل اللاعقلانى يجعل المثقفين الفرنسيين يحطون من قدر هذا النوع الأدبى بدلاً من أن يعلوا من شأنها.

---

(٢٢) Coulet, *Roman*, II.

لم يكن حظـر ١٧٣٧ للروايات فى فرنسـا يهـدف مطلقًا إلى منع كتابة الروايـات أو قراءتها أو بيعها، ومن الواضح أن هذا الحظر أبعد بعض الكتاب عن ممارسة هذا النـوع الأدبى، وربما يفسر ذلك السبب فى أن ماريفو وكريبييون خلفوا بعض أعمال لم تكتمل، ومن المؤكد أن هذا الحظر أمد المطابع الأجنبية التى تخصصت فى تهريب الكتـب إلـى فرنـسا بمكاسب غير متوقعة، كما عرض بعض الناشرين الفرنسيين أنفسهم لخطر المحاكمة وطبـع أعمال غير مرخصة. وبقبول هذه الشبكة السرية، سهل الحظر انتشار أدب أكثر تجاوزًا بكثير من الأدب الذى أريد قمعه، وهكذا تميزت أربعينيات القرن الثامن عشر بزيادة كبيرة فى نشر الروايات الخليعة وحتى الإباحية، جنبًا إلى جنب مجموعة ناميـة مـن الأعمـال الهجائيـة والفلسفية التى تستهدف المؤسسات المقدسة للكنيسة والدولة.

انتهاء الحظر وإجماع الأخلاقيين

عندما حل ماليرب Malesherbes محـل داجـسو Daguesseau مستـشارًا عـام ١٧٥١، أصبح الموقف الرسمى للحكومة تجاه الروايات أكثر تسامحًا، ومن الواضح أنه تـم رفع الحظر الضمنى على الروايات فى الحال، إلا أن مناظرات ثلاثينيات القرن الثامن عشر تركت أثرًا، وجدلاً أصبحت معه الروايات تلعب دورًا أخلاقيًا ساميًا بمثابة العقيدة، وطوال ما تبقى من القرن، حتى أكثر العباقرة استقلالاً استبقوا جرعة قوية من الأخلاق فـى وصـفاتهم لهذا النوع الأدبى، أما الكتّاب والمفكرون الأقل مكانة فرددوا هذا الشرط الأساسى كالببغاوات على الدوام بلغة تقليدية وسطحية.

عام ١٧٦١، أثارت رواية جـولى، أو لا نوفيـل إلـويز *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* لروسو Rousseau اهتمامًا شعبيًا منقطع النظير، بالرغم من أنها لم تطبق التقليـد القديم المتبع فى عدالة التوزيع [للثواب والعقاب]، وبالتالى لقيت هجومًا واسعًا، فإن الغالبيـة العظمى من القراء ظنوا أنها تدمج إيهامًا قويًا بالواقع ودرسًا أخلاقيًا مؤثرًا، وبـدت رائعـة روائع هذا النوع الأدبى، وجعلت الرواية محترمة، وتدفقت الدوريات ومقـدمات الروايـات

والنقد في الروايات والمقالات بصورة غير مسبوقة. وتلا العديدون الدرس الأساسي نفسه: القصص يشبه التاريخ، إلا أن القصص أسمى من التاريخ لأن القصص أخلاقى، بينما التاريخ ليس كذلك. دافع إويه عن فكرة تبدو مماثلة، إلا أن هناك فرقًا جوهريًا؛ فبالنسبة لإويه، تهدف الرواية لأن تكون حقيقية، بينما يتقيد التاريخ بالواقع. ولكن الرواية نفسها شكل فرعى من أشكال التاريخ، تنحصر فى فجواته. وقواعد إويه تحرم تغيير أى من الوقائع المعروفة أو اختراع أية واقعة يرجح أن يكون بإمكان المؤرخين أن يعرفوها. ونتيجة لذلك، لا تتاح لمؤلفى الروايات إلا الموضوعات الغريبة المبهمة. علاوة على أن الحقيقى عُدَّ دومًا ماثلاً فى الواقعى، فالواقعى تجسيد ناقص للحقيقى، والواقعى والحقيقى لا يتصارعان، وبالرغم من أن المؤرخ يمكن أن يسعى لأن يجعل الحقيقة مدركة، يمكن للروائى أن يشكل موقفًا تُظهر فيه الحقيقة ذاتها. فى الواقع، تجنبت الرواية عند إويه الخيار الأرسطى بين التاريخ والشعر بأن استمدت مادتها من التاريخ وشكلها من الشعر.

بحلول عام ١٧٣٠، كان على النظرية النقدية أن تتسع لموضوعات قريبة من الطابع المحلى، ونتيجة للتفاصيل المألوفة، بدت هذه الموضوعات واقعية وليست حقيقية. فى الواقع، انعكست الآية فى الصيغة التى ذكرناها لتونا: استمدت النوفلا nouvelle مادتها من الشعر وشكلها من التاريخ. بمعنى آخر، الشخصيات والمواقف والأحداث خيالية، ولكن القصة تروى كما لو كانت واقعة تاريخية، ويمكن أن تلتزم هذه الرواية بمبادئ إويه بشرط ألا تكون الشخصيات مشهورة تاريخيًا وأن تلتزم القصة باللياقة. علاوة على أن النظرية أجازت الفنتازيا fantasy والخارق للطبيعة بالسهولة التى أجازت بها الواقعية realism. ولكن اتضح أن الإيهام بالواقع يتوقف على سمات السرد narrative التى يمكن أن تتغاضى بسهولة عن الاعتراضات التى تستند إلى خطأ تاريخى ("لم يحدث ذلك مطلقًا")، أو إلى استحالة سردية ("لا يمكن لأحد أن يعرف ذلك") أو إلى اللامعقولية الأخلاقية أو النفسية ("لا يمكن أن يحدث ذلك مطلقًا"). والمقولة الأخيرة غامضة ومزعجة، حيث إنها تدمج القوانين الطبيعية والقوانين الأخلاقية. إنه لقانون طبيعى أن الفتيات لا يلقين جواهر من أفواههن عندما يتكلمن،

لكن أى قانون طبيعى فى أن العناية الإلهية لا تجازى الأشرار، أو فى أن النساء الفضليات لا يقعن فى حب رجال لا يرتبطن بهم برباط شرعى.

نشأت حرب الأخلاقيين على الرواية من القلق على القضية الأخيرة؛ فلقد كانت الروايات تقدم، بصورة مقنعة، قصصًا خاطئة من الوجهة الأخلاقية، ودافع الروائيون عن أنفسهم زاعمين أنهم يلتزمون بالواقع، وهكذا نجد أن «الجدل» أقام وأكد فرقًا بين الواقع والحقيقة. ومن التناقض الظاهرى نوعًا أنه فى أوج العقلانية rationalism تم تفضيل القصص الخرافية التى تحض على الفضيلة على التواريخ الموثقة، وكان الأمر كذلك بالفعل، لأن "الحقيقة" الأخلاقية تم النظر إليها على أنها أسمى من "الواقع" التجريبى. ومقالة **أطروحة حول الرواية** Discours sur le roman لبكيلار درنو Baculard d'Arnaud (١٧٤٥) تقدم صورة مبكرة من صور التزمت dogmatism الأخلاقى الجديد، مؤكدة أن القراء سيتمتعون بقراءة الروايات ويتعلمون منها "أفضل بكثير من قراءة كل مجلدات التاريخ"[٢٣]. ولم يتجاوز الكاتب ما ذهب إليه إويه كثيرًا، بل كان يردد آراءه.

بعد مرور ثلاثين عامًا وتوافر مجموعة من النصوص التى تساعده، كتب [بكولار دارنو] فى تصدير **القصص التاريخية** *Nouvelles historiques* (١٧٧٤):

كيف نحب الفضيلة وكل ما نقرؤه وكل ما نراه يصورها ملقاة تحت الأقدام، ولا تكافأ، ولا تحترم، وغائرة فى طوايا النسيان؟ وإذا لزم الأمر، فلنرجع إلى حيل القصص، أى الموقف الذى لا يحق لنا فيه ألا نظهر الحقيقى عاريًا عريًا يخدش عين الرائى. دع الناس يعتقدون أن الفضيلة ستقودهم إلى المتعة والثروة والقوة، إنها رواية، حسنًا! يا من تتشيعون للحقيقة تشيعًا لا يلين، لا تبعدوا روايتنا عنا...[٢٤]

---

(٢٣) May, *Dilemme*.
(٢٤) Baculard, *Nouvelles historiques*, I.

وفى عام ١٧٨٦ توفرت مجموعة أخرى من النصوص فى السوق، كتب تصديرًا لكتاب ترويح عن الإنسان الحساس *Delassements de l'homme sensible* يسخر فيه من التاريخ سخرية لاذعة وعنيفة، واصفًا إياه بأنه "تصنيفات مقززة من المدح النفعى الحقير والخلاعة المفترية والأحكام الخاطئة والأكاذيب الآثمة، والإنسانية المعتدى عليها فى كل مكان والمعذبة فى كل البقاع وتطؤها الأقدام، والرذيلة التى تلقى المديح والتملق والمكافأة... لا لن تتمكنوا مطلقًا من إقناعى بأن التاريخ يمكن أن يقدم أية فائدة لمعظم البشر..."(٢٥)

وبالرغم من أن بكولار دارنو من أكثر الكتّاب حدة وغزارة، فإن هناك العديد من الكتاب الآخرين فى عصره الذين رددوا إداناته للتاريخ – دورا Dorat، ومرسييه Mercier، ودى لاسول De La Sole، وريتيف دى لابريتون Rétif de la Bretonne، ومرمونتل Marmontel، وساد Sade.

من الواضح أنه بالنسبة لمثل أولئك النقاد، هوت مكانة التاريخ بقدر علو مكانة الرواية، فالماضى كتاب ملىء بالفظائع، سجل للجريمة والوحشية، يخلو من الأبطال والمآثر الملحمية، ملخص للجهل والخرافة، يخلو من الإنجازات الفذة والأصول العريقة، وينبع هذا الموقف جزئيًا من إيمانهم بالتقدم، فلقد كان المجتمع والبشر يرتقيان نحو حالة سامية؛ لذلك وجب تجاوز الماضى، إن لم يكن طمسه. وبينما حدد القرن السابع عشر موقع "الحقيقى" فى ماهية ليست مرئية دوما ولكنها موجودة دومًا، أما هؤلاء الكتّاب المحبطون المعبرون عن رأيهم فيحددون موقع "الحقيقى" فى كمال لم يتم التوصل إليه بعد ولكنه مرئى. وبالتالى تم تجنيد القدرة الهائلة للقصة على جعل الخيالى يبدو واقعيًا فى سبيل مشروع إصلاح.

---

(٢٥) Coulet, *Roman*, II.

مرمونتل: مقالة عن الروايات، رؤية أخلاقية، ١٧٨٧

كان مرمونتل من أكثر الشخصيات تأثيرًا بين الأخلاقيين المحافظين علـى العـرف، وحظى برعاية فولتير Voltaire ومدام دى بومبدوور Madame de Pompadour، وحرر مجلة مركير *Mercure*، وخلف دلمبير d'Alembert فى وظيفة سكرتير الأكاديمية الفرنسية *Académie Française*، وكتب تراجيديات، كما كتب مقالات لدائرة المعـارف(*) *Ency-lopédie*، وكتب كذلك عـدة قصص قصـيرة جمعت بعنوان **حكايات أخـلاقيـة** *Conte moraux*، وهذا نوع أدبى كان له فضل اختراعه، وكلمة "أخلاقيـة" هنـا "تـرتبط بقواعـد الأخلاق القومية"، فبعض القصص تتناول موضوعات ماجنة نوعا. وفى أواخر حياته الأدبية، كتب مقالة عن الروايات، **رؤية أخلاقية** *Essai sur les romans considereé du côté moral*، وتبدأ بالعبارة التالية: "إن أثمن ما فى الأدب، والشيء الوحيد الذى يمجده ويـشرفه، هو فائدته الأخلاقية"(٢٦).

مثل إويه، يبدأ مرمونتل بسلسلة نسب تمتد للوراء حتى العصور القديمـة، كمـا أنـه تجاوز ما ذهب إليه إويه، ووصم هذا النوع الأدبى بالعار، ويتمثل جزء من "تاريخـه" فـى افتراض أن القصص النثرية Prose narratives سبقت الملاحـم الـشعرية الفنيـة artful poetic epics، أما الجزء الآخر فيتمثل فى أن الروايات ظهرت دومًا فى عصور الانحطاط. ويرفض مرمونتل روايات romans القرن السابع عشر على أساس أنها موضة عديمة القيمة؛ لأنها تفتقد الفائدة الأخلاقية، ويواصل متابعته لفكر إويه ويشوهه، فينتقل إلى التأثير الأنثـوى،

(*) ليست دائرة المعارف الفرنسية الشهيرة، بل دائرة المعارف أو قاموس أولى فى العلوم والفنون والمهـن، *Encyopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* التى تتكون من ثلاثة وثلاثين مجلدًا، وحررها دلمبير وديدرو فيما بين ١٧٥١ – ١٧٧٢، وكانت تهدف إلى التعريـف بتقدم العلم والفكر فى كل المجالات، ومن بين من ساهموا فيها فولتير ومونتـسكيو وروسـو وجوكـوور Jaucourt، إلخ. (المترجم)

(٢٦) Marmontel, *Essai.*

ويلاحظ أن "من بين كل السلع، السلعة الوحيدة التى تظل للرجل المجهول المعدم الفقير هى ملكيته المنزلية لزوجته وأطفاله"، ويجادل بأن الرومانسات البطولية chivalric romances علمت البشر أن يكرسوا شجاعتهم لـ "حماية الضعف والبراءة، الجمال والحب"(٢٧). وهكذا كانت لها فائدة أخلاقية فى زمنهم. فى المقابل، احتفت رومانسات القرن السابع عشر "الطويلة، المملة" بعلاقة غرامية galanterie تافهة، وأدى هجاء موليير إلى قتل الرومانسات القديمة، كما يجادل مرمونتل، ثم انتقلت الرواية إلى النقيض تمامًا فى أميرة كليف التى "كتبتها سيدة كما لو كانت تريد أن تميز الحد الذى يمكن أن يصل إليه الحب غير الشرعى فى قلب شريف دون امتهانه أو حرمانه من الحق فى التقدير والشفقة"(٢٨). علاوة على أنها رواية خطيرة لأن القليلات فقط من النساء هن اللاتى يمكنهن أن يقاومن مثلما قاومت الأميرة، وعلى نحو غير محسوس، استبدل مرمونتل النساء بالرجال فيما يتعلق بالمستهدفين فى المقام الأول للدرس الأخلاقى للرواية، بينما نظر نظرة سلبية إلى دور النساء فى تشكيل هذا النوع الأدبى.

فى الواقع، تنحدر الفائدة الأخلاقية للرواية فى نظر مرمونتل إلى فعاليتها فى ضبط رغبة النساء. فقدرة القصص على إثارة العاطفة تجعلها ذات سطوة غير عادية على النساء وما يلازمها من المخاطر، فعند إساءة استخدامها، يمكن أن تؤدى إلى الفوضى التامة. ويختزل مرمونتل الوظيفة التعليمية فى نهاية الرواية، ويريد أن يعيد كتابة أميرة كليف؛ ليظهر بطلتها "مذنبة وتعيسة بسبب تهورها الوحيد فى ثقتها بنفسها وعزيمتها"(٢٩). وباللهجة نفسها ينتقد مانون لسكو *Manon Lescaut* ويود أن ينقح جولى *Julie* ليطرد سان بريه Saint-Preux، ويترك جولى "محكوم عليها بالبكاء فى مهانة ولا تتزوج مطلقًا"(٣٠). ووصفته لحبكة

---

(٢٧) نفس المصدر.

(٢٨) نفس المصدر.

(٢٩) نفس المصدر.

(٣٠) نفس المصدر.

المسرحية كما يلى: "فى الشخصية الأساسية، يجب أن تكون التعاسة نتيجة للجريمة، والجريمة نتيجة للخطأ والخطأ نتيجة للعاطفة ويجب أن تتبع العاطفة من خيرية طبيعية أساسية"[٣١].

ويرغم كل المخاوف والشكوك التى ساورت مرمونتل حول الروايات التى كتبت، يندمج بحماس فى نشيد الجوقة التى ترفع القصص فوق التاريخ:

هاهو حال [المؤرخ] كى لا يعرض نفسه لخطر الاتهام بالفسوق، عليه ألا يخفى شيئًا، فلا يخفى الغنى الفاحش ولا المصائب المشينة التى تعدّ خزيًا وجريمة القدر، وذلك ما يجعل عمله حرجًا ومؤلمًا... والأقل أهمية مما يظن بالنسبة للغالبية العظمى من الناس ما إذا كان ما يقدم لهم يمثل الحقيقة فعلاً، وإذا استشرناهم، سنجد أن فائدة المثل وأهمية الدرس وجاذبية الحدث هى أكثر الأشياء التى تؤثر فيهم[٣٢].

قراءة مرمونتل مزعجة فى الوقت الحاضر، فهو المتحدث الرسمى الأكثر جزمًا وإلى حد ما الأكثر استبدادا والأكثر وضوحًا باسم النقاد الأخلاقيين، ويظهر غروره الأساسي فى أسلوبه نفسه. وعندما يتحين الفرصة، يستبدل باسم الشخصية لقبًا مميزًا، ثم يتناول هذه الشخصيات كطبقة اجتماعية، وأخيرًا يسم الطبقة بسمة عامة مجردة: "الفضيلة"، "الرذيلة"، "الضعف"، "البراءة"، "الجمال"، "الحب"، "المروءة"، إلخ. ويشتمل السطر الأخير من المقالة على نظرة ثاقبة قلما يختلف عليها أحد فى الوقت الحاضر: "لا يعتمد الإقناع على اليقين وحده دون غيره، بل يعتمد على الحاجة إلى التصديق"[٣٣]، ولسوء الحظ، يبدو أن مرمونتل لم يفكر مطلقًا فى أن تأكيداته الواثقة يمكن أن تكون مدينة بشىء لحاجته الخاصة إلى التصديق.

---

(٣١) نفس المصدر.

(٣٢) نفس المصدر.

(٣٣) نفس المصدر.

الرواية فى إسبانيا وإيطاليا

فى القرن السابع عشر استمد الفرنسيون معظم أفكارهم عن الرواية من إسبانيا التى أنتجت ثلاثة نماذج قوية: الرواية الفكاهية Comic novel التى تعتمد على دون كيشوت *Don Quixote*، و**القصة القصيرة** Nouvelle التى تعتمد على النوفلا Novela، ورواية **التجوال** Picaresque. كما تدين أشكال أخرى مثل الرومانس الرعوية the pastoral romance و**الرومانس البطولية** the heroic romance للنماذج الإسبانية. أما التأثير الإيطالى فكان أكثر إيغالا فى الزمن، ولكن **حكايات الليالى العشر** *Decameron* لبوكاشيو Boccaccio كانت المنبع الذى انبجس منه تراث مهم من الحكايات، هذا بالإضافة إلى أن أرتينو Aretino وأريوستو Ariosto وتاسو Tasso وغيرهم لقوا جمهورًا من القراء وأعيدت ترجمة أعمالهم بانتظام طوال القرن الثامن عشر فى فرنسا. ولكن فى كل من إسبانيا وإيطاليا، تميزت الفترة من ١٦٦٠ حتى ١٨٠٠ بجدب فى القصص الجديد وفى الكتابة النقدية فى الموضوع.

فى إسبانيا، بعد العصر الذهبى، مر الأدب بفترة تدهور طويلة، فتأثير محاكم التفتيش والرقابة من قبل الحكومة الرجعية تضافر مع مجتمع متحفظ بوجه عام لمقاومة التغيرات الاجتماعية والثقافية المرتبطة بصعود الرواية. وفى النصف الأول من القرن الثامن عشر، لم يكتب قصص جديد تقريبًا فى إسبانيا، وبداية من "الحياة *Vida*" لديجو دى تورز بيلارول Diego de Torres Villaroel عام ١٧٤٣، طبعت قلة من القصص الجذاب، واستمر الجمهور فى قراءة ترجمات الروايات الإنجليزية والفرنسية وكذا الطبعات المعادة للقصص الإسبانى القديم. ولكن بالنسبة للنقاد، ظل الاهتمام الغالب متمثلاً فى القبول الأخلاقى للقصص. وإلى حد ما، فقد انعكس ذلك فى تلك المناقشات التى دارت فى فرنسا فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر، ولكن فى إسبانيا كان أعداء الرواية ذوى مكانة أقوى سياسيًا بكثير ومواقف أكثر تشددًا من الوجهة الأخلاقية، فكانوا يرون أن التسلية والترويح غير بريئين بالمرة، وحتى تدافع الرواية عن نفسها كان عليها أن تظهر سموها كوسيلة للإصلاح الأخلاقى. كان النقاد

الفرنسيون والإنجليز قد عددوا الحجج الأساسية بالفعل على كلا الجانبين، ولم تنتج إسبانيا نقدًا مهمًا.

اختلف المناخ السياسى لإيطاليا عن مناخ إسبانيا السياسى، وبالرغم من أن القرن الثامن عشر لم يكن فترة عظيمة من فترات الأدب الإيطالى، فإن بعض الأجناس الأدبية الأخرى كانت أفضل من القصص النثرى، وبدأت النظرية القصصية الفرنسية تحدث أثرًا فى منتصف القرن الثامن عشر عندما نشأت مناظرة بين مجموعة من المثقفين الإيطاليين حول القيمة الأخلاقية للروايات والمزايا النسبية للتاريخ والقصص، وكان هؤلاء المثقفون قد قرءوا إويه، ومن أبرزهم بيترو شيارى Pietro Chiari الذى هاجم الروايات فى البداية عام ١٧٤٩ ثم صار من أنصارها عام ١٧٥٣، وجوسيبى أنطونيو قسطنطينى Giuseppe Antonio Costantini الذى ذهب عام ١٧٤٨ إلى أن هذا النوع الأدبى يمكن أن يكون معلمًا ومهذبًا، جسبارو بطرياركى Gasparo Patriarchi الذى أرسل عام ١٧٥٩ ترجمة لـ مبحث *Traité* إويه فى خطاب لفرنسسكو ألجاروتى Francesco Algarotti ونشرت فى الأعمال الكاملة *Opere* لألجاروتى عام ١٧٩٤. ونادى بطرياركى بتعريف لـ "الرواية" Romanzo أشمل من تعريف إويه حتى يضفى الصفة الشرعية على القصص الفلسفى والمجازى، ودافع كارلو جوتسى Carlo Gozzi عام ١٧٦١ وجوسيبى ماريا Giuseppe Maria عام ١٧٨٠ عن الروايات لمزيد من الأسباب؛ مثل أنها أسمى من التاريخ، وقادرة على جعل الناس مواطنين فاضلين وسعداء ومنتجين.

فى كل من إسبانيا وإيطاليا، كانت حالة الرواية أقل بكثير من مكانتها فى إنجلترا أو فرنسا، فى عدد الروائيين وعدد الروايات المنشورة وتأثير الروايات فى الكتّاب اللاحقين فكان جمهور القراء يعتمدون إلى حد كبير على ترجمات الروايات الإنجليزية أو الفرنسية؛ لذلك لا ندهش عندما نجد أن الخطاب النقدى والنظرى تخلف أيضًا، وفى الواقع استمد هذا الخطاب معظم مادته من الأعمال الإنجليزية والفرنسية. إن استقامة الرأى النقدى فى منتصف القرن الثامن عشر لم تخرس الأصوات المعارضة فى فرنسا مطلقًا، كما سنرى فى القسم التالى، أما فى إنجلترا فأدت النماذج القوية التى قدمها فليدنج Fielding ورتشارسون Richardson

وستيرن Sterne إلى نشاط مختلف تمامًا. ولكن فى إسبانيا وإيطاليا لا تعدو المناقشة النقدية للقصص النثرى فى تلك الفترة أن تكون تكرارًا لأفكار فرنسية مألوفة بالفعل وربما تقليدية.

نظريات أواخر القرن الثامن عشر

روسو: "تصدير" جولى، ١٧٦١

كان إنتاج أكثر القصص بقاء فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بعيدًا عن التيار السائد، وبالمثل كُتبت النصوص النظرية الأكثر جاذبية بعيدًا عن الإجماع النقدى، ولعب روسو دورًا متناقضًا ظاهريًا يتمثل فى كونه روائيًا رائدًا وعدوًا مجاهرًا بعدائه لهذا النوع الأدبى، وشرح أفكاره بوضوح تام فى تصديرين كتبهما لروايته جولى أو لا نوفيل إلويز وكان تصدير الطبعة الأولى مختصرًا ومليئًا بالعبارات الوقورة: "المناظر ضرورية فى المدن الكبرى، كما أن الروايات ضرورية للشعوب الفاسدة"، لم تقرأ العذراء العفيفة روايات مطلقًا"[٣٤]. وفى هذا التصدير، يتحدث روسو بصفته محررًا لمجموعة الرسائل التى تشكل الرواية، أما التصدير الثانى فأطول ويتخذ شكل حوار بين المحرر الذى يعرّف نفسه بأنه روسو، وأديب يرمز إليه بالحرف "ن".

يبدى الأديب كثيرًا من الاعتراضات التى تعكس الهموم المعيارية للعصر: جاذبية القصة والشخصيات، صدق العالم المصور، الأثر الأخلاقى لقراءة العمل. وفى كل حالة، يقبل روسو صحة الهم ويجيب بإثبات أن جولى تلتزم بالقواعد، إلا أنه يفسر القواعد بطريقته الخاصة، وفى الوقت نفسه يثير فضول القارئ المتوقع، خاصة بأن يتفادى السؤال الأول، "هل المراسلات واقعية أم متوهمة؟"[٣٥] لكن بالنسبة للأديب "ن" فإن للفرق قيمة كبيرة: إذا كانت الرسائل واقعية، سيكون العمل صورة portrait، وفى هذه الحالة يتم تقييمه على أساس تشابهه مع الأحداث الأصلية والناس الأصليين، أما إذا كانت الرسائل متوهمة، سيكون العمل رواية يتم تقييمها على أساس التزامها بالحقيقة الكونية. وينتبه روسو للفخ: إذا كانت صورة،

---

(٣٤) Rousseau, *Julie*.

(٣٥) نفس المصدر.

ستكون صورة طبق الأصل، إلا أن الموضوع حقير وممل، وإذا كانت قصة، فإن هذه القصة تنتهك مبدأى محاكاة الواقع verisimilitude واللياقة propriety. وكان التظاهر بأن الرسائل أو المذكرات واقعية شيئًا معتادًا لدرجة الابتذال، ولكن روسو يقدم إجابة مراوغة، متحديًا "ن" والقارئ فى أن يقررا بنفسيهما، ويضيف أنه زار المنطقة ولم يجد أثرًا للشخصيات، وبالتالى يعترف بأن هناك أخطاء جغرافية، وبذلك يشق روسو طريقا جديدا للرواية، فهى ليست حقيقية أو زائفة، وليست واقعية أو متوهمة.

بالنسبة للجاذبية، يقلب روسو موقف إويه القائل بأن النخبة المتبحرة فى العلم هى التى تستطيع أن تحسن تقييم العمل وأن المجتمع الباريسى المؤدب جعل فرنسا تتفوق فى مجال الرواية، ويتخلى روسو عن أية محاولة لاستمالة المتحذلقين الحضريين، ويصرح بأنه يكتب فقط لجمهور ريفى، فالعزلة والهدوء لازمان لتقدير عمل مثل جولى، ويؤكد روسو أن الأقاليم يسكنها أناس، خاصة من النساء، يمضون أوقاتهم فى قراءة الروايات، ويستحضر شخصية تشبه إمّا بوفارى Emma Bovary، ويتخيل رواية تدعم مثل هؤلاء القراء فى حياتهم الواقعية، لا أن تثير تبرمهم. وبدلاً من الشخصيات المثالية ("الحقيقية") التى تقوم بأفعال خارقة، يقدم روسو شخصيات فريدة ("واقعية") فى مواقف عادية، وبدلاً من الفضائل الفروسية السامية، يقدم فضائل يمكن التحلى بها. وبالرغم من أن روسو يبتعد عن رتشاردسون، فإن الرواية الإنجليزية أسست حق هذا النوع الأدبى فى سرد حياة العامة من الناس.

يثير التركيز على الفضائل التى يمكن التحلى بها قضايا أخلاقية. فرفض الأخلاقيون المحافظون أى تصوير للتمرد، وكان الحل التقليدى للمعتدلين يتمثل فى عدالة التوزيع. فى جولى، بالرغم من أن البطلة وحبيبها ارتكبا الخطيئة، فإنهما لا يعاقبان، ويؤكد روسو على غياب الأنذال؛ لذلك يعدّ ذلك نوعا جديدا من التعليم الأخلاقى يعتمد على الشخصيات المألوفة العطوفة التى يمكن محاكاة نموها الأخلاقى، ويؤكد روسو على ضرورة قراءة القصة كلها بما فيها من سقوط وخلاص، ويدين فى تأكيده هذا بالكثير للنموذج الإنجليزى، وبالتالى كان رائد المجرى المستقبلى لهذا النوع الأدبى بما فيه من تأثير متبادل بين الزمن والوعى البشرى. كان القصص قبله يتتبع شخصية character - بالمعنى المزدوج للشخصية

القصصية ومجموعة من السمات الأخلاقية الوحيدة - عبر سلسلة من الأحداث المثيرة للعواطف، أما روسو فنقل الأحداث المثيرة إلى الحياة الداخلية وانتهك القاعدة التى تنص على أن الشخصية يجب أن تظل ثابتة طوال العمل.

يدخل روسو فى نظريته فى الرواية عدة موضوعات من فكره الخاص: قيمة الفرد، قلق الذات فى جريان الزمن، تحول الخطيئة، رفض المدنية والحضارة، العودة إلى الريف والطبيعة. تعدّ هذه الموضوعات من عدة وجوه، المشاغل المستقبلية للراوية، وتتضح هذه الموضوعات فى كل أعمال روسو، إلا أن تعليقه النظرى على الرواية قليل تمامًا، وبدلاً من أن يحتفى بطريقة جديدة جريئة فى الكتابة، يعود إلى نظرته المتشائمة للتاريخ البشرى. لابد أن يتم التساهل مع الرواية لسبب وحيد وهو أن المجتمع انحط بالفعل لدرجة أنه لم يتبق لأى شيء فرصة فى النجاح. ويكرر روسو التشبيه القديم الخاص بإلباس الخبيث بالطيب، وإن كان بحدة جديدة؛ لأن روسو يشخص البشرية بأنها مصابة بمرض أخلاقى ولا يمكن علاجه إلا بإجراءات فعالة، وموقفه هذا - المتمثل فى كونه غريبًا مساء فهمه، والصوت الوحيد للضمير فى عالم فاسد - سيكون له وقع عظيم فى العقود التالية، وستمتثل الطرائق المثالية للتعبير عن الذات عند أتباعه فى نوع من الرواية الغنائية المشجية.

ديدرو: ثناء على رتشاردسون، ١٧٦٢

جاء حماس ديدرو Diderot للرواية متأخرًا، فالطبعات الإنجليزية الأصلية لروايات رتشاردسون حولته إلى صفوف أنصار الروائيين، إلا أنه اكتشف رتشاردسون فى وقت متأخر. بحلول عام ١٧٥٥، كان جكان Jaquin المعادى للروائيين قد زعم، لحاجة فى نفسه، أن موضة رتشاردسون قد همدت، ويشتمل ثناء على رتشاردسون *Eulogy* على تقييمات فطنة لرتشاردسون، إلا أن ميزته الأساسية تتمثل فى وضوح آراء ديدرو فى جماليات الرواية.

يبدأ التقريظ بتعريف للرواية يثير النزاع والخلاف، كما "تم فهمها" حتى ذلك الوقت: "نسيج من الأحداث الخرافية التافهة تمثل قراءتها خطرًا على الذوق والأخلاق"(٣٦). ونتبين هنا الكلام المنمق لأعداء الرواية منذ القرن السابع عشر، كما نتبين إغفالاً لامباليا للعديد من المدافعين عن هذا النوع الأدبى وممارسيه، ويمجد ديدرو نجاح رتشاردسون كمؤثر أخلاقى، وهذه الدعوة للتهذيب الأخلاقى أبرز ملمح عتيق فى نظريته، وهو على الأقل يشرع فى إظهار كيف أنها يمكن أن تتحقق بدلاً من الاعتماد على العدالة الشاعرية فى تلقين القارئ. ومربط الفرس هنا واقعية تمثيلية representational realism شديدة القوة لدرجة أن القارئ يفتن بالإيهام، وديدرو نفسه خضع لهذا الأثر بسهولة، ففى ثناء على رتشاردسون يقص عدة حوادث تفاعل فيها القراء مع الشخصيات كما لو كانت أناسًا من لحم ودم. وبمجرد أن يتأسس هذا الإبهام القوى، يوقظ البناء المؤثر المشاعر من خلال التماهى العاطفى Sympathetic identification. وبالنسبة لديدرو ذى النزعة المادية materialist تكاد هذه العملية تكون تلقائية، فمخاطبة الكاتب لحواس القارئ، عن طريق الخيال، تحرك الألياف أو الأعصاب التى تقوم بدورها بتوليد الوعى وتكوين الأفكار والأهم من ذلك توليد الحساسية. علاوة على أن ديدرو يعتقد أن المشاعر – خاصة مشاعر الشفقة والعطف والمشاركة الوجدانية لمشاعر الآخرين – أساس الأخلاق، فإثارة العواطف تخصب بذور القضية الفطرية فى كل البشر.

على غرار رتشاردسون، يتمنى ديدرو أن يغير اسم هذا النوع الأدبى، رغم أن القيام بذلك يقتضى ضمنًا أن يظل اسم "رواية" هو المصطلح المستعمل. فى افتتاحية Epilogue صديقًا بوربون *Les Deux Amis de Bourbonne* يستعمل ديدرو كلمة أخرى: conte التى تترجم بكلمة "حكاية" tale بوجه عام ، وتقتصر فى العادة على القصص القصير short fictions، وتروى بضمير الغائب من قبل راو ظاهر على نحو متميز. يفرق ديدرو بين ثلاثة أنواع من الحكايات: الحكاية العجائبية conte merveilleux على غرار هوميروس Homer وفرجيل Virgil وتاسو Tasso، والحكاية الفكاهية conte plaisant على غرار فيرجيبه Vergier وأريوستو Ariosto وهملتون Hamilton، وأخيرًا الحكاية التاريخية

(٣٦) Diderot, *Eloge*.

وثربـانتيس Scarron سـكارون Nouvelles فـى نـوفلات conte historique كمـا Cervantes ومرمونتل Marmontel. وتحظى الحكاية التاريخية بالنـصيب الأوفـر مـن اهتمام ديدرو، إلا أنه من أوائل النقاد الذين يهتمون بهـذه الأنـواع الفرعيـة sub-genres ويتبينون معايير الجودة فى كل منها. تقطن الحكاية العجائبية عالمًا مثاليًا مغاليًا خاصا بهـا، وإذا كان هذا العالم حسن التخيل ومتماسكًا، ينجح العمل. والحكاية الفكاهية لا تهـدف إلـى الإقناع أو الإيهام بالواقع، فإذا أحدثت إمتاعًا من خلال الملح الذكية والجاذبية والخيال، يكون المؤلف قد حقق هدفه على أكمل وجه. بالنسبة لديدرو، لا يسبب هذان النوعـان الفرعيـان مشاكل كثيرة، ولكن يجب الدفاع عن الحكاية التاريخية فيما يتعلق بالاتهامين بالكذب والابتذال – وتلك هى الورطة التى صادفها روسو على وجه الدقة. فإذا كانت نسخة من الواقع، ستكون مملة، وإذا كانت مخترعة، فهى كذبة لا عمل أدبى.

نتيجة لذلك، طور ديدرو نظرية معقدة فى المحاكـاة mimesis وتتمثـل عناصـرها الأساسية فى تراكم التفاصيل الصغيرة، تركيز الفنان على الجزئيات الدالة، إدراج المفـردات العشوائية، تقنية فى التمثيل تجعل القارئ يفهم أفضل من فهم الشخصيات. وديـدرو يعنـف بريفو Prévost؛ لأنه اختصر نص رتشاردسون عندما ترجمه، ويعد الانغماس فـى العـالم المتخيل ضروريًا. وبالرغم من أن الكميات الهائلة من التفاصيل الدقيقة يمكن أن تبدو مملـة، فإن العبقرى يلمح أشياء لا يلتفت إليها الآخرون. فى بعض الحالات، يمكن أن يرجع سـبب وجود التفاصيل ببساطة إلى محاولة جعل القارئ يعتقد أن "لا يمكن للمرء أن يبتكر هذا النوع من الأشياء"(٣٧)، وهنا استبق ديدرو رولان بارت Roland Barthes فيما أسماه الأخير "أثر الواقع" effet de réel. وأخيرًا، يقدر ديدرو بعض مواطن اللـبس ambiguities وبعـض الكلمات الدليلية Keywords التى يمكن أن نتبين فيها حقيقة مستورة أو مقموعة. عندما يقدم رتشاردسون شخصية ذات شعور خفى، يلفت ديدرو انتباهنا: "أنصتوا جيـدًا، وستـسمعون

(٣٧) Diderot, *Deux Amis*.

نشازًا يفضحه" (ثناء على رتشاردسون)[٣٨]. فيستحوذ فك رموز مثل تلك الفقرات على ذهن القارئ.

علاوة على ذلك، آمن ديدرو بقوة الخيال، فلا يمكن خلق الإبهام بدون "الخطابة والشعر"، وكلاهما شكل من أشكال الكذب الذى يولد عدم الثقة، إلا أن تقنيات محاكاة الواقع تتغلب على عدم الثقة، وبالتالى يمكن للفصاحة والشعر أن "يثيرا الاهتمام ويؤثرا ويملكا الجوارح، ويحركا العواطف، ويحدثا رعشة فى الجلد ويجعلا العيون تنفجر فى البكاء"[٣٩]، لأن رتشاردسون على النقيض تمامًا من ذلك الذى ينقل عن الواقع نقلاً مباشرًا، ويقع ديدرو أسيرا لشساعة وتنوع عالمه [عالم رتشاردسون]، واستجاب للتباين الشجى فى الشخصية والموقف، واحتفى بالشخصيات المتناقضة المبهمة فى الروايات الإنجليزية ورآها أنها أكثر إفعامًا بالحياة من الشخصيات المتماسكة المتسقة فى النظرية الكلاسية، لكنه، بخلاف روسو، لا يطور نظرية فى تطور الشخصية وتربيتها، ويتطلب تصور ديدرو للرواية شخصيات قوية ذات عواطف مشبوبة ومتنوعة، إلا أن الزمن القصصى narrative time لا يؤدى إلا إلى وضع هذه الشخصيات فى مواقف مؤثرة تختبر مشاعرها، ولا يُظهِر الذات بصفتها كينونة متدفقة تتغير وتنضج نتيجة للتجربة.

تنبع محاكاة الواقع عند ديدرو من طريقته فى بناء النص، وليس من مبدأ خارجى سواء كان التزامًا بالواقع الخارجى أو مصادر للمعلومات موثوق بها، وهنا تتجلى أهمية استخدام كلمة حكاية conte، فديدرو يتجاهل السؤال: "كيف تمكن الراوى من معرفة ذلك؟" وهو سؤال يكمن وراء حيل مثل كاتم الأسرار والتنصت والمناجاة الفردية والذاكرة الواعية بكل شىء، وحتى أشكال السرد بضمير المتكلم، فالقصة المقنعة تحمل مبررها فى ذاتها. ويمكن تطبيق نظرية ديدرو فى محاكاة الواقع على الروايات العظيمة فى القرن التاسع عشر.

(٣٨) Diderot, *Eulogy*.

(٣٩) Diderot, *Deux Amis*.

ستيل: مقالة عن القصص، ١٧٩٥

تنتمى جرمين دى ستيل Germaine de Staël لجيل مختلف، بل لعصر مختلف، عن مرمونتل الذى سبقت مقالته مقالتها بسبع سنوات فقط، فبينما يمثل هو عصر تنوير متحجرًا استنفد كل إمكاناته، تمثل هى رومانسية قوية وليدة ومقالتها مقالة عن القصص *Essai sur les fictions* نشرت عام ١٧٩٥ لتكون بمثابة تصدير لمجموعة من قصصها، وهذه المقالة عمل من أعمال الشباب ولكنها جديدة على نحو نابغ، ومنذ البداية تميز ستيل نفسها عن أسلافها بأن تفضل الخيال على العقل، وكانت فكرة رفع الرواية فوق التاريخ شائعة، ولكن أسباب التفضيل كانت نفعية، يهدف الأدب إلى تعليم الأخلاق، والرواية تعلم الأخلاق أفضل من التاريخ؛ لذلك فهى مفضلة على التاريخ. أما بالنسبة لستيل، فتكمن قيمة الخيال فى قدرته على منحنا السعادة، فهو بإمكانه أن يسلينا ويهز عواطفنا، وهكذا يمكن لعمل الخيال أن يمتعنا ويعلمنا، إلا أنه يجب عليه أن يمتعنا، لكن لا يشترط فيه أن يعلمنا.

. قسمت ستيل القصص إلى ثلاثة أنواع، القصص العجائبى Fictions merveilleuses ويدل من الوجهة التقليدية على القصص الخارق للطبيعة، وتكسب ذلك القصص معنى جديدًا، والقصص التاريخى historical fictions، والقصص الطبيعى natural fictions، الذى فيه "كل شيء مخترَع ومحاكَى imitated فى آن، حيث لا شيء حقيقيًا، إلا أن كل شيء يبدو حقيقيًا"(٤٠). بالنسبة للنوع الأول، ليس عند ستيل الكثير لتقديمه. ففى رأيها، حتى أفضل الملاحم والقصص الرمزية allegories والحكايات الرمزية الأخلاقية fables والحكايات الشرقية Oriental tales يعتريها الضعف عند استخدام الفنتازيا fantasy والعناصر الخارقة للطبيعة. وبالنسبة لهذه النقطة، تتمثل إضافة ستيل فى تكرمها بالاهتمام بالأشكال الثلاثة، فمعظم المنظرين theorists السابقين أغفلوا الحكايات الرمزية الأخلاقية والحكايات الشرقية، وهنا تتخذ خطوة جريئة وتدرج "الإلماع" allusion الذى تقصد

(٤٠) Staél. *Essay.*

به الهجاء الخاص بالحالة المعاصرة أو مواقف بعينها topical satire والأعمال المقنعة(*) Works with a key التى تعدّها وقتية لا تدوم، والتناظر ANALOGYأو المقارنات الممتدة، الذى تعتقد أنه يجب أن يتم تجنبه للأسباب نفسها التى توجب تجنب القصة الرمزية ALLEGORY. وأخيرًا تلاحظ أن الحكايات البارعة لسوفت SWIFT وفولتير حكايات ممتعة، إلا أن جاذبية القصة تطغى على الرسالة الفلسفية، وتدرك ستيل علاقات بنائية بين الأعمال والأنواع الأدبية أعمق من كل من سبقوها، لذلك ليس من قبيل المصادفة أنها عنونت مقالتها الشاملة بـ "حول القصص" لا "حول الروايات". إن مصطلح العجائبى MERVEILLEUX أقل ملاءمة، إلا أنها كانت تتقصى تفريقًا دقيقًا بين الأنواع الأدبية المجازية علانية، والأنواع التى تحاول ألا تكون كذلك.

بالإضافة إلى ما سبق يفصل ستيل عن الرواد السابقين عليها مباشرة سعة اطلاعها، إذ استشهدت بالمؤلفين الألمان والإنجليز الذين لم يكن باستطاعة أولئك الرواد أن يعرفوهم، فنظرتهم المحلية الضيقة لم تتح لهم أن يدرجوا دانتى DANTE وسبنسر Spenser وملتون Milton وسويفت Swift بجانب هومير وفرجيل وبوالو Boileau وفنلون Fénelon. وعلى نقيض النقاد المتعسفين الذين كالوا كل الأعمال بمكيال واحد، أظهرت ستيل سماحة نفسية ومرونة كبيرة وكذلك سعة اطلاع مثيرة للإعجاب، وفى موضوع لاحق فى مقالتها تبدى سماحة عقل مماثلة نحو الروايات الفرنسية.

فى هذه المرحلة، مازالت تصيغ ستيل الأفكار الجمالية بمصطلحات كلاسية، فأفكارها عن الإنشاء composition والبناء والتنظيم لا تضيف جديدًا، ومازالت تؤمن بالفكرة الكلاسية القائلة بضرورة الإيجاز الشديد فيما يتعلق بالتفاصيل: فأن تقول الكثير بألفاظ قليلة،

(*) يبدو أن الكاتبة هنا قد أساءت ترجمة المصطلح، فترجمته حرفيا عن الفرنسية، ونرجح أن تكون قد ترجمت à clef بـ With a key التى لا تعنى شيئًا هنا فعند ترجمتها إلى الإنجليزية تظل كما هى، والمصطلح يدل على نوع من الروايات النثرية شخصياتها وأحداثها واقعية تحت أسماء مستعارة ومن هنا جاءت ترجمتها بـ "المقنّعة"، أى من ترتدى قناعا سواء كان هذا القناع فعليًا أم مجازيًا. (المترجم)

ذلك هو المثل الأعلى، ويظل التهذيب الأخلاقى وظيفة مهمة، وتعتقد ستيل أن الرواية يمكنها أن تدخل فى الذهن إحساسًا بالواجب أشد من أى شكل آخر؛ لأنها تتملك مشاعر القارئ. أما نصيحتها الأكثر إلمامًا بالمستقبل فتتمثل فى أن الرواية يجب أن توسع من مجال موضوعاتها، فبالإضافة إلى الحب يمكن أن تتناول الرواية الطموح والكبرياء والشح والزهو، وسيكون "لافليس(*) Lovelace الطموح" شخصية رائعة حقًا.

انفجر التوتر بين تعليم ستيل الكلاسيكى وحساسيتها الرومانسية النامية فى الفقرات الختامية، حيث تتذكر أربعة أعمال – رسالة أبيلار *EPISTLE OF ABELARD* لبوب POPE والرسائل البرتغالية *LES LETTRES PORTUGAISE*، وفرتر *WERTHER* وجولى *JULIE* – لا تلتزم بالنموذج الأخلاقى. وتصور هذه الأعمال شطط الحب الأكثر حماسة بلغة مفعمة بالحياة ومثيرة، لكنها تطرح السؤال التالى، "هل يود أحد أن يحرم هذه المعجزات اللغوية؟"(٤١)، وتجيب عن هذا السؤال بالإعلاء من مكانة نخبة من القراء مفرطى العاطفية الذين سيتأثرون وحدهم بمثل هذه الروايات.

دع الأنفس الحساسة المتقدة تتمتع، فهى لا تستطيع أن تسمع صوتها، فالمشاعر التى تحركهم قلما تُفهم، وبما أنهم يواجهون دومًا بالاستنكار، قد يعتقدون أنهم وحيدون فى العالم، وسيمقتون طبيعتهم الخاصة التى تعزلهم إذا لم يجدوا مجموعة صغيرة من الأعمال العاطفية السوداوية التى تسمعهم صوتًا فى صحراء الحياة فيجدون فى عزلتهم ومضات قليلة من السعادة التى تهرب منهم وسط العالم.(٤٢)

أدخلت مقالة ستيل الموجزة أجرأ المفاهيم الجديدة فى مناقشة القصص منذ صعود النوفلا nouvelle، كما ميزت خيارات أخرى غير المحاولة المستهلكة لتحديد موقع الرواية وسط الفئات الأرسطية، وتحركت خارج القطبية البالية للتاريخ والشعر، والحقيقة والبكاء،

(*) لافليس شخصية فى رواية كلاريسا *Clarissa* لرتشاردسون، وهو يميل إلى الإغواء فى لامبالاة أخلاقية دون أن ينتابه وخز الضمير. (المترجم)

(٤١) نفس المصدر.

(٤٢) نفس المصدر.

الواقع والخيال، الأخلاقى واللاأخلاقى، فوسعت المجال، وأضافت لأهداف المتعة والفائدة أهدافًا أخرى مثل السلوى ونشوة الفرح، وأضافت لموضوع الحب عواطف أخرى، وأضافت لتراث الكلاسيات الفرنسية والقديمة كلاسيات العصور الوسطى وبلاد الشمال. باختصار، تشير هذه المقالة إلى بداية عصر جديد.

ساد: فكرة عن الروايات، ١٨٠٠

وضع ساد SADE تصورًا لمقالته عن الرواية فى ثمانينيات القرن الثامن عشر، ونشرها مع الطبعة الأولى من **جرائم الحب** *Les Crimes de l'amour*، وهو يكرر العديد من العبارات المبتذلة فى زمنه. فمن الناحية البنائية، فكر فى إطار وقائع السرد episodes وحل العقدة dénouement المعدّ له جيدًا مثلما فعل Huet أو Du Plaisir. فى الواقع، يعدّ ساد، كروائى، تقليديًا دون شك، بل هو تقليدى بالضرورة، ويتوقف أثر خياله العدوانى على وجود أنظمة واضحة لينتهكها، وكان فى حاجة إلى أهداف يصب عليها كل ما به من تجديف وانتهاك حرمة المقدسات وشعور بالفضيحة – أى نظام أخلاقى له مؤسسات ومحرمات ومعتقدات وطيدة، بما فى ذلك من حبكة تقليدية حيث العدالة الكامنة تكافئ الفاضل وتعاقب الشرير.

بدأ ساد بفكرة أصيلة، وهى أن الميل للقصص ميل عالمى، ينبع من رغبات إنسانية دفينة فى العبادة والحب، وبعد قرن من التعالم حول حب البشرية الطبيعى للحقيقة، كان من المنعش أن نسمع أن البشر عندهم دوافع أخرى أكثر إلحاحًا، ولكن بعد تعرض ساد لفكرته، عاد إلى التراث يلخص تاريخ إويه لهذا النوع الأدبى. وعندما وصل إلى موضوع الفائدة الأخلاقية، قدم ملاحظة أخرى لافتة للانتباه، فقال إن انتصار الفضيلة شىء "يجب على المرء أن يهدف إليه بقدر المستطاع"، لكن "هذه القاعدة ليست فى الطبيعة وليست عند أرسطو، بل مجرد قاعدة نتمنى أن يلتزم الناس بها حتى تتحقق سعادتنا"، ثم يجادل بأنه إذا رأى القراء الفضيلة منتصرة، سيستنتجون أن "الأشياء على ما يرام"، بينما "بعد أقوى المحاولات إذا رأينا الفضيلة مهزومة فى النهاية بيد الرذيلة، تنسحق أنفسنا حزنًا بالضرورة، وبعد أن يكون العمل

قد أثارنا بشدة... لابد وأن يؤدى بالضرورة إلى ذلك الاندماج الذى يضمن وحده النجاح"(٤٣). قام ساد بقراءة تفكيكية للعدالة الإلهية فى القصص، وأثبتت الأجيال اللاحقة أنه على صواب، فالنهاية الحزينة ذات تراث أكثر ثراء من تراث النهاية السعيدة.

أشار ساد إلى الروايات القوطية Gothic الشيطانية المرعبة ورأى أنها نتاج للعصر: "أصبح من الصعب كتابة الرواية، كما أن قراءتها أصبحت مملة، فليس هناك أى شخص لم يمر فى أربع أو خمس سنوات بمصائب أكثر من المصائب التى يستطيع أشهر الروائيين أن يصورها فى قرن من الزمان..."(٤٤). وهنا يقلب ساد الحجة المعيارية مرة أخرى، فبدلاً من أن تقدم الرواية ملجأ من التاريخ، تنافسه فى فظائعه، وهو صراع مستحيل؛ لأن الواقع فاق الخيال، ويبدو أن مناقشة ساد تستبق الخطاب المعاصر عن تمثيل المحرقة Holocaust، ولكنه قبل الرعب بكثير سعى لأن يضفى الصبغة الشرعية على العنف فى القصص، وعام ١٧٨٨، قدمت الأخلاق التقليدية المنحرفة عذرًا جيدًا مثل التاريخ بالضبط: لم يعد الزواج بالإكراه يتعس القارئات، كما زعم ساد، لأنهن عرفن أن "قليلاً من مساحيق التجميل وعاشقًا شابًا سرعان ما ينسيهن تلك المتاعب المؤقتة"، وحتى يوضح ساد الدرس الأخلاقى جيدا، يضع الشخصيات النسائية فى قبضة رجل "من خلال عملية انحطاط لا يمكن تصوره، وسلوك شنيع وذوق شاذ، وأوهام قاسية ومخزية، يهدد الضحية الشابة الرقيقة التى يتتبعها، بسلسلة متواصلة من التعاسة الروحية والجسدية"(٤٥).

بدأ تصور ساد لوظيفة الروائى بفكرة معهودة أيضًا. يجب على الكاتب أن يعرف طبيعة القلب البشرى، وأن يمر بتجارب وينظر ويستمع ويتعلم، بدلاً من أن يتكلم، وعليه أن يرسم الأشياء كما هى عليه، ولكن الصورة المبتذلة للرسام تتلاشى فى الحال وتفسح الطريق لمزيج هلوسى من الاستعارات التى تدمج وساوس ساد المألوفة عن الجنس وزنى المحارم والأذى المتعمد: "الروائى إنسان الطبيعة، خلقته ليكون رسامها، وإذا لم يصبح عاشق أمه

---

(٤٣) Sade, *Idée.*

(٤٤) نفس المصدر.

(٤٥) نفس المصدر.

بمجرد أن تلده، من الأفضل ألا يكتب؛ لأننا لن نقرأه، أما إذا شعر بذلك التوق الملتهب لأن يرسم كل شيء، إذا فتح صدر الطبيعة مرتجفًا لينشد حقه ويحصل على نماذجه"[٤٦] عندئذ سينجح. كانت رؤية ساد للفنان، إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، تجاوزت بالفعل النبى الوحيد أو برومثيوس المضحى بذاته عند الرومانسيين، فهو يتطلع على الأقل إلى الشعراء الملعونين poétes maudits، إلى الطليعة التى تتوقع من الفنان أن يخاطر بتعريض نفسه للعنة ويستكشف المناطق المحرمة ويعود بمعرفة صادمة وفظيعة.

فقط فى القرن العشرين قرئت أعمال ساد على نطاق واسع ولقيت الاحترام، والآن يبدو أن الموضوع الرئيسى لـ "فكرة" عن الروايات موضوع مرغوب فيه وكذلك أكثر تمييزًا للروائيين فى القرن التاسع عشر مما أقر به أولئك الروائيون. نادى ساد برواية مليئة بالحيوية وقادرة على ملء القارئ بالرعب، والإبهار هو المبرر الوحيد لاستبدال القصص بالحقيقة. يجب على خيال الروائى أن يتجاوز دومًا القيود الطبيعية بشتى أنواعها، وأن ينشر الشطط. يقول ساد وهو يخاطب كاتبًا متخيلاً: نريد منك انفجارات، لا قواعد، تجاوز خططك وغيِّرها ووسِّعها..."[٤٧].

(٤٦) نفس المصدر.

(٤٧) نفس المصدر.

القصص النثرى فى بريطانيا

مايكل مكيون Michael Mekeon

فى مقالى هذا أتناول نظرية القصص النثرى عن طريق رصد نشأة نظرية الرواية، إذ إن الكشف عن الجذور النظرية لأى جنس أدبى يمكن أن يقودنا إلى أماكن لم تكن لتخطر لنا على بال، فكثير منها يقع خارج دائرة "الأدب"، وفى النصف الأول من العصر الذى ندرسه تظهر نظرية الرواية فى رسائل متعددة مختلفة تعالج إبستمولوجية(*) القصص كما تظهر فى طيات الأعمال القصصية نفسها، وبعد ذلك يتوقف ما شاع من حديث عن نظرية الرواية داخل القصص فينفصل، ويتخذ له مكانًا ثابتًا داخل خطاب المجلات النقدية الدورية وسأعتمد على هذه المصادر المتعددة لإبراز مدى اتساع تلك النظرية التى لم تستقر أركانها إلى اليوم.

١

هناك من يرى فى الرواية شكلاً قديمًا بثت فيه حياة جديدة فى القرن الثامن عشر. ويجدون تناغما بين تاريخ القصص النثرى ونظريته فى هذا العصر، فيرون فى رواية القرن الثامن عشر طورًا أكثر تعقيدًا من أطوار جنس أدبى عتيق. أما الذين عاصروا نشأة هذا الجنس الأدبى فلا يرون هذا الرأى، بل كانت جدة الرواية فى رأيهم هى السمة الأساسية لهذا الشكل، وينسحب هذا على نظرية الرواية وأسس كتابتها، التى لم تكن قد استقرت بعد، وكان هذا سببًا فى اختلاف المواقف وتنوعها. فكان البعض مرتابًا مرتقبًا: " لا أدرى إذا كانت الرواية لها قواعد خاصة بها، شأنها شأن الملحمة، فإذا كان لها مثل هذه القواعد، فأرانى قد أسأت لها جميعًا... ". وكان ذلك مبعث ارتياح عند آخرين: " كم نحن المؤرخين (أى الروائيين) محظوظون... إذ لم يخرج علينا أرسطو جديد ليسن لنا قواعد صياغة التاريخ (الرواية) كما فعل الأقدمون حين وضعوا وحدة الحدث والزمن والمكان يلتزم بها كل كتّاب

(*) نظرية المعرفة الخاصة بفن القصص، أى طبيعته وأسسه وحدوده. (المترجم)

المسرح، وإنى لأعانق نفسى فرحًا عندما يخطر ذلك ببالى ". (١) إلا أن هناك جهـودًا أولـى لتأسيس نظرية الرواية عن طريق إيجاد علاقات بين الشكل الجديد ومعـايير أدبيـة خاصـة بأشكال أقدم من الرواية، ومن المفارقات أن تلك الجهود كانت تبرز غرابة الـشكل الروائـى وجدته إذ تحاول تطبيق تلك المعايير عليه.

يقدم وليام كونجريف William Congreve أشهر الأمثلة المبكرة للربط بين الرواية والمسرح " لأنه... لا يوجد إمكانية بث الحياة فى مجرد كتابـة قـصـة لا حيـاة لهـا أو تكرارها دون أداء وحركة، فقد عزمت على.. محاكاة الكتابة الدرامية، لاسيما فى تـصميمها ونسيجها ومنتهى حبكتها. وهى أشياء لم أرها فى رواية من قبـل ". كمـا أشـار صـمويل رتشاردسون ورفاقه أكثر من مرة للعلاقة بين قصص المراسلات والشكل الدرامى، وقد أثنى القراء على الوحدة الأرسطية التى تميز حبكات هنرى فيلدنج Henry Fielding، كما ادعى هوراس ويلبول Horace Walpole أن شكسبير هو النموذج الذى يسترشد به فى صياغة " المأساة " القصصية. (٢) ومن حيث الارتباط بالشكل الملحمى، كان سك فيلدنج لعبارة " قصيدة ملحمية فكاهية منثورة " هى أكثر المحاولات للتقريب بين الجنسين شيوعًا، وما تلاهـا مـن روايات تقبل تطبيق المعايير الملحمية عليها. (٣) وهناك من الكتّاب من تقبّل وصف الرواية أو الرومانسية بأنها قصيدة ملحمية منثورة منهم كلارا ريف Clara Reeve و لـورد مونبـودو Lord Monoboddo وهناك من رأى فى هذا القصص النثرى " قصائد مجهـضة مـشوهة كتبت على عجل.. تحمل أعراض أدب " يحتضر ". (٤)

لم تكتب الرواية فى الولايات المتحدة إلا فى السنوات الأخيرة للفترة التـى ندرسـها، فالأدباء الأمريكيون كانوا، مثل نظرائهم الإنجليز، مشغولين إلى حد مـا بالـسمات الـشكلية

---

(١) Elizabeth Griffith, The Delicate Distress (1769), 1; Herbert Lawrence, The Contemplative Man (1771), 1

(٢) Congreve, Perface to Incognita (1691), Williams (ed.) Novel and Romance (hereafter cited as Williams).

(٣) Preface to Joseph Andrews (1742).

(٤) Reeve, Preface to Old English Baron (1778), Monboddo, vol. III of Origin and Progress of Language (1776), Richard Hurd, Dissertation on the Idea of Universal Poetry (1766).

للأعمال السابقة. كما كان عليهم مواجهة مشكلة السبق الأوروبى، لاسيما الإنجليزى، فإن ما يزيد عن تسعين فى المائة من نصوص السرد القصصى المنشورة فى الولايات المتحدة بين عامى ١٧٨٩ و ١٨٠٠ كانت لمؤلفين غير أمريكيين، أو نصوص تتمثل مؤلفات إنجليزية مشهورة، بصورة صريحة. (٥) أى أن مشكلة الروائيين الأمريكيين لم تكن فى محاولة تأسيس جنس جديد، بل فى توسعة الجنس القائم بطريقة جديدة فى التناول، وبالطبع أوجدت مفارقة " التقليد الروائى" (*) الحديث، الذى يختلف عن التراث القديم فى أنه لا يحقق الاستمرارية إلا باستحداث تعبيرات عميقة ومسارات غير مسبوقة، وإن استحداث "الرومانسة " الأمريكية فى بداية القرن التاسع عشر يمكن أن يعد نتيجة لشرط الاستمرارية عن طريق استحداث غير المسبوق.

ولكن مفارقة " التراث الروائى " فى الولايات المتحدة عززت مشكلة " الاستثنائية " الأمريكية. فحتى نهاية القرن التاسع عشر، لم تكن النظرية الأمريكية فى الرواية منفصلة عن نظرية "الرواية الأمريكية "، المرتبطة بسؤالين هما: هل يمكن صياغة الرواية على نحو يلائم الحلبة المادية والثقافية للعالم الجديد، الذى يختلف جذريًّا عن العالم القديم ؟ وهل ينبغى تعديلها على هذا النحو، إذ نبتت فى " الوطن الأم بين الرذائل من ترف ومظاهر كذابة لمجتمع لا صلة بينه أو نظرية له فى أمريكا... ؟ (٦) رغم النبرة التأصيلية المتحمسة، فإن هذه الشكوك المزمنة لا تدعو لنبذ الشكل الروائى الأوروبى بل إلى حشد الجهود – مثل جهود تشارلز بروكدن براون Charles Brockden Brown – من أجل تطبيع الرواية عن طريق " استثارة تعاطف القارئ بوسائل لم يستخدمها الكتّاب السابقون، وكانت الخرافات الصبيانية والأخلاق المسفهة والقلاع القوطية والكائنات الخرافية هى المداد للقصص القديم. أما ما يناسب الجو الأمريكى فأحداث العدواة مع الهنود وأخطار البرية الغريبة، ولا يمكن أن يوجد عذر لأمريكى يتجاهل هذا " (٧).

---

(٥) Gilmore, Literature.

(*) لفظة رواية Novel بالإنجليزية تعنى جديد فثمة مفارقة بينها وبين كلمة " تقليد ". (المترجم)

(٦) Perosa, American Theories.

(٧) Preface to Edgar Huntly (1799).

وإذ نعود إلى السياق الإنجليزى نجد أن فكرة الانحدار الأدبى عند بيشوب هيرد Bishop Hurd تفصح عن شكوكه بشأن اتساق الأشكال الجديدة مع نماذج الأجناس الأدبية القديمة، ظهرت تلك الشكوك على نحو أعم من خلال محاولات التصنيف النوعى التى قد تأخذ شكل المعارضة التهكمية غير الصريحة، والمعارضة التهكمية الضمنية تقع بين طرفى نقيض هما المحاكاة المخلصة والنقد الخفى، وكانت ذات أهمية كبيرة لمحاولات التنظير المعاصرة للرواية الناشئة؛ إذ إنها تبرز الملامح الغريبة باستدعاء ما هو مألوف، فالقراء بالتأكيد يعرفون أن قصص فيلدنج لم تكن ملحمية بل كانت أشكالاً تخرج عن الملحمة فى ثوب فكاهى.(٨) بل إن أصحاب النظريات الحديثة فى الرواية أقرب إلى وصف الملحمة بأنها ذلك الجنس الأدبى القديم العظيم الذى نشأت الرواية عن طريق معارضته معارضة تهكمية. رغم ذلك، كان القراء المعاصرون لنشأة الرواية – الذين تلقوا دون كيشوت *Don Quixote* (١٦٠٤ – ١٦١٤) وشاميلا *Shamela* (١٧٤١) (١٧٤١)، ونورثانجر أبى *Northanger Abbey* (١٨١٨) – كانوا على قناعة كبيرة بأن الشكل الأهم إلى الرواية والسابق عليه لم يكن الملحمة بل الرومانسة.(٩)

ويمكن رؤية ذلك على عدة مستويات، أحدها تاريخ الأجناس الأدبية. يرى بعض المعلقين أن تاريخ السرد النثرى بوصفه حركة واحدة قديمًا وحديثًا هو تاريخ للرومانسة القديمة والحديثة (١٠)، ويرى غيرهم ذلك التاريخ نقلة نوعية من الرومانسة للرواية. (١١) وهناك رؤى تتشابه فى الظاهر وتطرح آراء شديدة التباين عن العلاقة بين الرومانسة والرواية، فمثلاً، كانت ريف ترمى إلى إثبات أن "الرواية الحديثة قامت من بين أنقاض الرومانسة "، بينما تصور كاننج Canning أن "الرواية ما هى إلا صياغة أحدث للعناصر نفسها التى تتكون منها الرومانسة"، ويؤكد هذا التباين (على مستوى آخر) التساهل الشديد فى

---

(٨) انظر Williams pp. 153,258,293

(٩) Lukacs, Theory; Ortega Y Gasset, Meditations; Bakhtin, Dialogic Imagination.

(١٠) Williams

(١١) E.g. Reeve, Progress of Romance, 1; George Canning, Microcosm, 26 (14 May 1787); Williams.

استخدام المفردتين فى ذلك الوقت؛ إذ كانت "رواية" و"رومانسة" كثيرًا ما تستخدمان وكأنهما مترادفتان، والأشيع أن "الرومانسة" كانت تستخدم استخدامًا عامًا للإشارة السلبية إلى الشكل الأدبى الناشئ الذى لم يستقر له اسمه – الرواية – حتى نهاية القرن الثامن عشر.

وظهر هذا الاستخدام السلبى لمصطلح "الرومانسة" مبكرًا، كما أن الهدف المحدد من استخدامه لا ينفصل عن هدف أعم من الناحية الإبستمولوجية، وهو وصف فئة من السرد القصصى بالزيف. بدرجات متفاوتة أدى الهجوم على زيف الرومانسة دورًا محوريًا فى ارتباط جميع من نعرف من الأدباء الأول بالشكل الروائى الناشئ – أفرا بن Aphra Behn و كونجريف و ديلاريفيه مانلى Delarivier Manley و دانيل ديفو Daniel Defoe وإليزا هايوود Eliza Haywood ورتشاردسون و فيلدنج – فكل منهم كان يؤكد صدق قصصه عن طريق الإشارة إلى زيف الرومانسة، لهذا يصفون قصصهم " الصادق " بأنه صورة من " التاريخ " أو " التاريخ الصادق ". (١٢) فقد شاعت كتابة هذا الادعاء بالصدق التاريخى خاصة فى تصديرات الرواية منذ ظهورها حتى منتصف القرن الثامن عشر، ولكن ما ترتب على هذا الادعاء من مقولات لم تكن محل اتفاق، إلا أن جميعها يدور حول التأكيد على أن الأحداث المروية وقعت فعلاً، ولكن التأكيد فى أقوى صورة لم يخلط بين الواقعية والتاريخية بادعاء حدوث ذلك فى الزمن الماضى البعيد أو بادعاء احتمالية وقوع الأحداث المرورية، وقال أحد المعاصرين لتلك الفترة "الرومانسة، أو الأكذوبة، قد تكون قديمة قدم التاريخ الحق وأسبق عليه، وليس هذا موضوع الاهتمام " ويحتج آخر قائلاً: " ليس بشىء أن نقول أن أمرًا ما صادق؛ لأنه يحتمل الحدوث أو لأنه ممكن، فالمؤكد أن كثيرا من الأكاذيب والتلفيقات يقوم على ما يسمى "الاحتمال". (١٣)

كان للادعاء بأن الأحداث المروية قد وقعت بالفعل أهمية كبرى فى بداية نظرية الرواية، كان الادعاء إعلانًا بالتزام الجنس الناشئ بنموذج الصدق التجريبى الحاسم الذى تميز

---

(١٢) McKeon, Origins, chs. 1, 3, 9, 11-12.

(١٣) Simon Tyssot de patott, Travels and Adventures of James Massey (1710, trans. 1733); Meric Casaubon, Of Credulity and Incredulity (1668).

(فى اعتقاد معاصريه) عن المعايير التقليدية فى قول الصدق بهذا الخط الفكرى ضمن الشكل الجديد غير المسمى التعايش مع أجناس أدبية تقليدية مثل الرومانسة والملحمة، إذ اختلف عنهما اختلافًا حاسمًا عن طريق التزام الصدق والتطابق التام مع عالم الواقع. تقول بن: " عندما أقدم تاريخ هذا العبد الملكى لا أدعى أننى أسلى قارئى بمغامرات بطل خيالى، تصنع أحداث حياته مخيلة شاعر، وفى سبيل قول الصدق لن أزين ما أكتب بأى أحداث غريبة، بل ما حدث واقعا له، فقد كنت شاهدة عيان لقدر كبير مما ستجده مكتوبًا هنا ".(١٤) ويقول ديفو عن "روبنسون كروزو": " يعتقد المحرر أن هذا الشيء (الرواية) رصدًا أمينًا لحقائق وقعت، ولا أثر للخيال فيه.. " (١٥) وحتى الأعمال التى تعارض هدفها الأكبر تعارضا تامًا لفكرة السرد التاريخى الأمين، لم يمنعها ذلك من تكرار ذلك الادعاء. وفى أول الجزء التالى من مقالنا، سنجد أن أحد شخوص بنيان Bunyan الرمزية يقدم بثقة شهادة عيان على أن كريستيانا وأولادها قد ذهبوا للحج فعلاً. (١٦)

ومن هنا نجد أن ادعاء الصدق التاريخى كان أهم العناصر الأولى لإرساء معيار للحكم وقواعد للتأليف يمكن أن تميز الرواية عن الأشكال القصصية الأقدم - أى، إن صح التعبير، إرساء تقليد عدم التقليدية الذى يميز الرواية، وكذلك كان ذلك الادعاء سائدًا فى بداية الرواية الأمريكية، (١٧) ولأنه كان نابعًا من إبستمولوجية إمبريقية (تجريبية) فقد توسلت الكتابات القصصية التى اعتنقته بمصادر عديدة مثل الوثائق والتقارير والسجلات والمذكرات واليوميات والرسائل، لما لها من وجود منفصل عن القاص يضمن الموضوعية الإمبريقية للقصص التى يعتمد عليها، وكان الخطاب أهم هذه الوثائق فى الطور الأول للرواية، فقد كان الأساس لأشهر الأشكال الروائية فى ذلك الوقت، وهو شكل المراسلات.

أتاحت الرسالة نوعًا من الصدق، يكمن فى موضوعيته الوثائقية وذاتيته الانفعالية - صدق مكنون القلب - كان هذان الموردان للصدق أقرب إلى التناقض، ولكنهما تعايشا فى

---

(١٤) Behn, Oriinoko; or, The Royal Slave: A true History (1688).

(١٥) Preface, in Williams.

(١٦) Pilgrim's Progress (1678 – 1682), II.

(١٧) Orians, " Censure ', P.204; Martin, Instructed vision.

رواية المراسلات الأولى. (١٨) ففى " رسائل غرامية بين أحد النبلاء وأختـه" (١٦٨٤ – ١٦٨٧)، استغلت بن شكل الرسائل لكشف دخائل أبطالها ولتثبت التاريخية الوثائقية لهذه الرسائل:" بعد صعود الدرج وجدت هذه الرسائل فى غرفتيهما فى بيتهما الكائن فى سانت دنيس، حيث عاشا معًا لمدة عام، وقد أوردناها بالترتيب نفسه الذى أرسلت بـه ". وتوسع رتشاردسون فى هذه الطريقة فى روايته باميلا *Pamela* (١٧٤٠): كتبت هذه الرسائل تحت تأثير حالة الشعور الخاصة بكل ظرف استدعى كتابتها... ولهذا يكون وصف المشاعر والحالة الذهنية مؤثرًا.. وسيظهر من أشياء كثيرة منثورة فى الرسائل أن هذه القصة لابد أنها جرت فى السنوات الثلاثين الأخيرة ". هذا التنوع فى إثبات الصدق، موضوعيًا وذاتيًّا، أتاح لشكل المراسلات أن يظل أبرز أشكال الكتابة فى إنجلترا حتى عام ١٧٨٥ تقريبًا. (١٩)

ويندرج تحت ادعاء الصدق التاريخى الوعد باستخدام أسلوب بسيط خالٍ من حشو "الرومانسة" مع فتح باب الحقيقة دون وساطة أحد، ولكن كيف يصل الكاتب للأسلوب البسيط؟ قال ديفو إنه يكفى "رواية القصص الحقيقية مع كثير من الحذف والإضافة؛ أقصد القصص التى منبعها الواقع ولكن أساليب القص الرومانسية الزائفة طمست هذا الأصل الواقعى.. فليس أبشع من رجلين يقصان قصة واحدة بصورتين مختلفتين، ولا ينفى ذلك كونهما شاهدى عيان للحقيقة التى يرويانها".(٢٠) ولهذا السبب، فإن دعاة التاريخية أصحاب المذهب الإمبريقى والمرتابون فى صدق الرومانسة نشأت عندهم شكوك أعمق فى إمكانية وجود قص " تاريخى " يخلو تمامًا من وسائط السرد التى تستخدمها " الرومانسة ". وحتى ديفو صار مراوغًا فى التعبير عن ادعاء التاريخية والأصالة الأسلوبية. (٢١) ولم يحتج القراء وقتًا طويلاً ليكتشفوا، وسط دعاوى التاريخية التى صارت تقليدا بدورها، أنهم أمام معارضة تهكمية، ولو غير مقصودة، تعلن أن الرومانسة القديمة قد عادت فى ثوب جديد، وليس أدل على ذلك من الاندفاع نحو قصص الرحلات، فتلك القصص فى أيامنا هذه " كما يقول شافتسبرى

---

(١٨) Day, Told in Letters, ch. 6.

(١٩) Tompkins, Popular Noval, p. 34 (hereafter cited as Tompkins)

(٢٠) Defoe, Serious Reflections.

(٢١) Prefaces to Colonel Jack (1722), Moll Flanders (1722), and Roxana (1724), in Williams.

Shaftesbury " مثل كتب الفروسية فى أيام أدنا ". والتفسير المنطقى لهذه المعارضة التهكمية الروائية للرومانسة هو أن النقد الجاد لزيف الرومانسة يبدو حين الفحص محاكاة خفية للرومانسة باستخدام أدوات جديدة.

كان قصد المعارضة التهكمية لدى بعض الكتّاب شديد الوضوح؛ فقد فعل كونجريف ما فعله تابعه فيلدنج، إذ جمع بين ادعاء ساذج بالشفافية التاريخية والتدخل المتكرر للراوى بضمير الغائب عالى الصوت والمتحكم بصورة تنزع أى مصداقية عن ادعاء التاريخية، وفى تجربته الشهيرة فى شكل المراسلات، ينسف فيلدنج ادعاء الصدق المزدوج فى "باميلا" باستخدام زمن المضارع الذى يستخدمه رتشاردسون فى رسائله على نحو يصل إلى حد العبث (هشش ! ها أنا أسمعه قادمًا نحو الباب... وهاهو بيننا فى الفراش") ولو أن الرسائل "الحقيقية" لشاميلا *Shamela* المكتوبة للنشر تكشف دفائن صدرها وتجعل هذه الرسائل معارضة ماهرة للرسائل الأصلية. (شاميلا ١٧٤١). وقد كان الحداثيون على قناعة بأن رواية ستيرن Sterne تريسترام شاندى *Tristram*(١٧٥٩–١٧٦٧) كانت نموذجًا متفردًا ورائعًا استبق به منهجهم الإبستمولوجى المعقد. أما الرأى الأكثر قبولاً فهو اعتبار أن عبقرية ستيرن تنبع من جهده الإمبريقى الواعى للأشكال التى استخدمها الجيل السابق عليه.

مع ذلك، كما صرح شافتسبيرى، فإن روح الشك التى أظهرت ادعاء "التاريخ الحقيقى " دون غموض لا تعنى أن الزيف الرومانسى هو الخيار الأوحد." فإن الحقائق التى تروى بغير تمكن، ولو فاضت بالإخلاص والصدق، قد تبدو أسوأ صور الخداع، والأكاذيب المحضة التى تروى بحكمة، يمكن أن تعلمنا حقيقة الأشياء، إن لم نتعلم منها شيئًا آخر ".(٢٢) كان الادعاء الساذج بحصول المؤلف على مصدر مباشر للحقيقة التاريخية وسيلة حاسمة (ما لبثت أن استنفدت) تعلم المعاصرون عن طريقها أن يصيغوا مقياسًا للصدق – "الواقعية" – سرعان ما تحول إلى سمة مميزة للشكل الروائى، وسأعود فيما يلى إلى تلك الصياغة.

---

(٢٢) Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, Characteristicks, (2nd edn 1714), 1.

٢

اكتشف المهتمون بالأدب أن الرواية أكثر من مجرد طريقة جديدة لكتابة الرومانسة، وما كان هذا الاكتشاف إلا أحد صور التعبير عن المفارقةِ المتأصلة في فكرة وجود " تراث للرواية ". ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر، كان القراء يدركون أن الجنس الجديد قد صار تقليديًا أكثر من اللازم، "ويبدو أن هذا النوع من الترفيه الأدبي قد استنفد كل ما لديه وحتى الروايات لم تعد بها جدة تجذبنا". "كل رواية تظهر... تصعب مهمة كتابة هذا النوع على من يلي..." ولأن كل الدروب قد طرقت، فليس أمام المؤلفين إلا تلمس ما قد تركه من قبلهم ". ولكن إليزابيث إنشبولد Elizabeth Inchbald رأت جانبًا إيجابيًا في ذلك الموقف: إن قراء الرواية أنفسهم عشقوا التقليدية المحضة فربما "أعجبتهم رواية، لأنها تستحضر رواية أخرى في عقولهم أحبوها قبل ذلك بأيام، فهم يطلبون أن تكون الرواية كالرواية التي في أذهانهم". [(٢٣)]

في خضم البحث عن قواعده الخاصة، سرعان ما أصبح الجنس الجديد مكبلاً بالقواعد حتى ليبدو جامد الشكل. وقد استخدم المعاصرون طريقة " الوصفة " الجاهزة لصنع الرواية ليكتشفوا ما وصلت إليه من نمطية، وفي إحدى الوصفات يكلف المؤلف المفترض "بالذهاب إلى مدلرو" في " هولبورن "....، ويشترى رواية قديمة منسية، وكلما كانت أقدم كان أفضل، ثم يعيد تسمية الشخصيات والأماكن ويعدل التواريخ، ويحدث الظروف التي تقادمت... ويمكن عمل هذا باستخدام قلم، في هوامش الكتاب المطبوع، دون تجسم عناء نقل المحتوى كله باليد".[(٢٤)] وتؤكد الوصفة الجاهزة الصلة الوثيقة بين عمليتي إنتاج الكتابة واستهلاكها في المشهد الأدبي المعاصر. كما تشير إلى أن الأزمة لا تخص هذا الجنس الأدبي وحده. فقد استخدم ألكسندر بوب Alexander Pope الوصفة الجاهزة عام ١٧٢٨ لاستجلاء حالة القصيدة الملحمية الحديثة وتورطها في اقتصاد العروض والطلب الذي رآه يسيطر على

---

(٢٣) Monthly Review, 2nd ser., 2 (Aug. 1790), 463-4, Bartolomeo; Inchblad, Article in the Artist (June 1807), Taylor.

(٢٤) Monthly Review, 2nd ser., 5 (July 1791), Williams.

السوق الأدبى الناشئ.(٢٥) وقد أظهر المعلقون على الروايات مثل هذا الاهتمام بعد بوب، وقد ارتبط انحدار الرواية وتراخيها فى المقام الأول بكونها سلعة " تصنع للسوق" (٢٦) ولم تكن كلارا ريف أول المعلقين الذين يربطون ازدهار سوق الرواية بسوق "المكتبات الدائرة" التى تعير الكتب بمقابل، " فنتيجة لذلك أن صار " مصنعو " الروايات فى شغل دائم لدى المكتبات الدائرة وكانوا يتقاضون أجورًا زهيدة مقابل عملهم ". (٢٧) كان التحليل المعاصر للسوق الأدبى ذا صلة عضوية بنظرية الرواية وجمالياتها؛ لأنه رأى أن مصدر "القواعد " الذى عجل بدفع الرواية للتقليدية هو السوق نفسه: الإنتاج والاستهلاك والتوزيع الذى تكون الروايات فيه مجرد سلع. أما قواعد السوق التى اكتشفها المعاصرون فكانت أقرب للحساب الكمى والمعادلات الجامدة وتحويل المنفعة إلى قيم صرف العملات واستخدام زائل سريع، والقاعدة الكبرى للسوق أن يحل المعيار الكمى المطلق محل التميز النوعى لقيمة العمل، ولا عجب أن لورد تشسترفيلد أغراه ذلك، مثل غيره، بالتمييز بين الروايات والرومانسات على أساس الكم وحده، أى حجم الأجزاء وعددها،(٢٨) ولكن السيادة الكمية ربما خلطت بين الرواية والرومانسة عن طريق الإيحاء بوضع جدول بسيط للمقارنة (كأحد الأعمال الساخرة) يسمح، " كما فى المصانع "، بصنع (الرواية) من الرومانسة، بكل سهولة عن طريق شطب بعض البنود وإدخال أخرى "، ويسمح الجدول الملحق بإجراء البديل البسيط: " عندما تجد قلعة.. ضع مكانها بيتًا. / كهفًا.. كوخًا. / أنينًا.. تنهدًا. / عملاقًا.. أبًا ". (٢٩) ويرى كاتب ساخر آخر أن عملية كتابة الرواية لا تعدو أن تكون تركيبا غير مميز لمجرد جمل: " وعندما يتوافر منها " كم " ضخم.. تلصق مع بعضها حسب شكل وطريقة محددة، ثم تسمى " رواية ". (٣٠)

فى إحدى الروايات ينصح أحد شخوصها صديقًا له متحمسًا " يدفع باعة الكتب آليًا بسعر كذا للورقة.. فاجلس واكتب بأسرع ما تستطيع، تسع ورقات تحسب جزءًا وثمانى

(٢٥) Pope, Peri Bathous (1728), XV.
(٢٦) Taylor, Tompkins, Bartolomeo.
(٢٧) Progress of Romance, II; cf. Williams and Taylor, ch.2.
(٢٨) Letter of 1740 – 1, Williams.
(٢٩) The Age; A Poem (1810), n.1, Failure of Gothic.
(٣٠) Sylph, 19 (5 Dec. 1795), Taylor.

عشرة ورقة تحسب جزمين. الحساب سهل، ولا تشغل بالك بالمعنى فلا يمكن أن تكون بالسوء الذي يعدم المعجبين عندما تنتهي منها " [٣١] وكتب أحد النقاد أن " بائعي الكتب يحرصون كل شتاء على إنتاج كمية كافية من الحكايات والمذكرات والرومانسات للترفيه عن زبائنهم، الذي لا يميزون بين الطيب والخبيث، فيرضون بأي شيء يقدم لهم ". [٣٢] شكت إليزابيث جريفت مما حدث لروايتها الأولى فتقول: " لا يعرض بائعو الكتب ما يستحق أن آخذه.. مقابل روايتي.. فهم يقولون أنهم لا يناقشون جودتها، فالناس يشترون الجيد والرديء بلا تمييز، ولا يظنون أن تميز الكاتب يجعله بحال يتوقع زيادة في السعر ". [٣٣] ويعتقد روبرت بيج Robert Bage أن نقد الرواية عمل لا طائل من ورائه؛ لأن " هذه الفئة من الكتب تطبع وتنشر وتشترى وتقرأ ثم تلقى في غرفة المهملات، قبل أن يلفظ النقاد مقطعًا واحدًا عن الموضوع بثلاثة أشهر". [٣٤]

المشكلة، كما تشير هذه الملاحظات، مشكلة نظام: لنظرية الرواية ارتباط حيوي بنظرية الأيديولوجية التي ترى الثقافة الحديثة محددًا واسعًا من محددات الاقتصاد الحديث، لهذا أكد وليام جودوين William Godwin استحالة تحديد مسئولية قياس القيمة بالكم وتقنين الفنيات وتوحيدها (هل هذا خطأ بائع الكتب ؟ المؤلف ؟ عامة القراء ؟) فحتى الناقد يتحمل قدرًا من الخطأ: " الناقد والداعي للأخلاق، استعاروا عند تقييمهم للرومانسات المبدأ الذي ينظم المضاربات التجارية. فقد وزنوا الروايات بعظم (حجمها) ووضعوا في اعتبارهم نفايات المطابع وحشوها، [٣٥] ويقدم أحد النقاد تصورًا عامًا لهذا النظام يشبه فيه " الرواية الحديثة "

---

(٣١) The Egg (1772), Tompkins.
(٣٢) Critical Review, 16 (Dec. 1763), Taylor.
(٣٣) To Richard Griffith, Genuine Letters (1770),V, Tompkins.
(٣٤) Preface to Mount Henneth (1781), Tompkins.
(٣٥) Godwin, Of History and Romance.

بنوع من "البضائع" ابتدعها ديفو وهايوود وأتقن صنعها رتشاردسون وفيلدنج وسموليت وستيرن الذين كانوا " زينة عصرهم ". (٣٦)

ورغم الإطار الساخر لكلام هذا الناقد كان يردد مقولة صادقة سيرتفع صوتها تدريجيًا حتى نهاية القرن، وهى مقولة " التقليد الروائى " التى تنطوى على مفارقة حتمية، وقد تجمع هذا التقليد على مدار أربعة عقود بوصفه القانون الذى نشأ على يد رتشاردسون وفيلدنج وسموليت وستيرن (مع وضع اختلافاتهم فى الاعتبار).(٣٧) ولا ينفصل التقليد الروائى لمنتصف القرن الثامن عشر عن نظيره السلبى؛ فقد عرف مسألة الكيف المراوغة قبل الانحدار المحدود " الحديث " إلى التقنين الكمى، كان اعتماد الشكل الروائى (الطول، والنشر فى سلسلة، وتأسيس تقليد) على شكل السوق، كما شغل المعلقين فى القرن التالى.

٣

إذا كان المعاصرون يتحفظون على مشاركة الرواية فى منظومة الإنتاج والاستهلاك الاقتصادية، فما كان ظنهم بكتابها وقرائها ؟ وما أثر ذلك على نظرية الرواية المعاصرة ؟ وصل النقد الحديث إلى رأى جامع يقول إن النساء كن يسيطرن على عالم الرواية تأليفًا وقراءة فى القرن الثامن عشر، ويؤيد ذلك ملاحظات المعاصرين (*) التى تعبر عن قلق النقاد على جمهور القارئات، فقد كان النقاد يعترفون، سواء على مضض أو مشجعين، بهذا التسيد النسائى. (٣٨) ويشير أحد النقاد عام ١٧٧٣ إلى الأثر النسائى فى الارتباط بين إنتاج الروائى والصناعى فيقول: " هذا الفرع من «التجارة» الأدبية يبدو حاليًا تحت السيطرة شبه الكاملة للسيدات".(٣٩) ويعتقد آخر، على نحو أقل حسمًا، أن " الملحمة المنثورة.. التى بلغت الذروة

---

(٣٦) Monthly Review, 2nd Ser., 5 (July 1791), Williams.

(٣٧) Williams.

(*) ومن ناحية أخرى، لا أساس للاعتقاد الشائع بين الباحثين المحدثين بأن المعلقين المحدثين الأوائل كانوا يربطون بين الرومانسة والنساء، بوصفها شكلاً يختلف اختلافًا بينًا عن الرواية.

(٣٨) Williams, Tompkins, Taylor, Bartolomeo.

(٣٩) Monthly Review, 48 (Feb. 17730), Taylor.

على يد فيلدنج وسموليت.. تواصلت بنغمة أهدأ، وليست أقل روعة، على يد الآنسة بيرني Miss Burney والسيدة سميث Mrs. Smith والسيدة لنوكس Mrs. Lennox.(٤٠) ويؤكد ثالث وصول الكاتبات إلى درجة إرساء القواعد والريادة: " من بين أنواع الكتابة الأدبية السابقة علينا، لا يوجد نوع تقهقر فيه كتابنا الرجال، منذ أيام " رتشاردسون وفيلدنج، مثل كتابة الرواية، فالظاهر أن السيدات قد حققن لأنفسهن ميزة حصرية فى هذا اللون من الكتابة".(٤١)

وماذا عن جمهور القارئات ؟ كان المعلقون ينسبون للنساء "عشقًا.. للرواية وحرصًا عليها " وميلاً قويًا " تمثل جوها "، حتى خشوا أن تمتلئ عقولهن "بالأبخرة"، الأوهام، "فينخدعن" أولا بالخيال ثم على يد رجال حقيقين، إذا فسدت مخيلاتهن " بسبب الأفكار الواهمة " حتى " اغتربن " عن " الحياة الاجتماعية " أو، على العكس من ذلك، "اشتعلت فيهن جذوة الطموح للارتقاء " وتقدم تشارلوت لينوكس فى كيشوته الأنثى *The Female Quixote* (١٧٥٤) صورة غامضة لكنها باقية لهذا النوع من القارئات، وتبعها روائيون آخرون.(٤٢) وقد عبر المعلقون الأمريكيون عن مثل هذه المخاوف.(٤٣)

تسوغ لنا هذه الأدلة أن نرى أن غلبة النساء، تأليفا وقراءة، على المشهد الروائى أنتجت تقييمًا سلبيًا وإيجابيًا لقوى الإدراك عند النساء – فقيل إن لهن قدرة على غرس الفضيلة والحيد عنها فى آن واحد.(٤٤) ينطوى هذا المشهد على تخوف عميق من الرواية بوصفها أداة مؤثرة للتعليم والتطبيع الاجتماعى، وكان ينظر للنساء بوصفهن هدفًا واضحًا لهذا التخوف. بل إن الخوف على قارئات الرواية، كان له ما يوازيه من الخوف على شباب القراء ذكورًا وإناثًا؛ فقد كان هنرى ماكنزى Henry Mackenzie يرى أن قاعدة قراء الرواية هى من "الشباب والمترفين، الذين يسعدون بإثارة الخيال". وكان صمويل جونسون Samuel

---

(٤٠) Critical Review, 70 (oct. 1790), Bartolomeo.

(٤١) Monthly Review, 2nd ser., 3 (dec. 1790), Williams.

(٤٢) Monthly Review 48 (May 17730), Bartolomeo; Eclecitic Review, 8 (June 1812), Taylor; Monthly Review, 48 (July 17730), Williams; J.L.Chirol, Inquiry (1809), Lady's Magazine, II (Supplement, 1780), Taylor; Richard Bernger, World, 79 (4 July 1754), Williams; Fielding, Shamela.

(٤٣) Tompkins.

(٤٤) Orinas, 'Censure': Gilmore, 'Literature'.

Johnson يعتقد أن الروايات " تكتب فى الأساس للشباب والجهال والكسالى، فتكون لهم دروسًا فى الأخلاق ومفاتيح الحياة. فهى ترقية للعقول الخالية من الفكر، ومن ثم الحساسة لكل تأثير. " وأكد هيو بلير Hugh Blair فى حديثه عن الروايات والرومانسات أن " أى نوع من الكتابة... يجذب اهتمامًا عامًا، ويشغل خيال الشباب من الجنسين، لابد أن ينال عناية خاصة"(٤٥) توهن " الروايات " العقول (الشابة) وترسل " القراء الصغار إلى عالم "الفجور، وبسببها" يكون الشباب " من الجنسين " عرضة لأكثر الأوهام عبثًا " فهى تجعل "الخيال منتفخا، والرأى عليلاً، وتبعث على ازدراء أشغال الحياة الحقيقية". ولن يجدى نفعًا أن نعزل الشباب عن مفاسد الحياة اليومية "إذا سمح للروايات أن " تفسد القلوب "، و"تشعل العواطف" و " تعلم شر الرذيلة لكل فى معزله " (٤٦) ورغم أن الشباب عند درجة اجتماعية معينة " يعتمدون كثيرًا على الانطباعات التى يتلقونها من الكتب، والتى تأسر الخيال وتميل القلب "، فقد توجه اهتمام المعلقين إلى عادات قراءة الرواية لدى الشاب " الغر " من المتدربين على حرفة أو الخادمات أو" الفتيات الخضر" قليلات الخبرة. "وليس لغير الأغنياء الحق فى تبديد وقتهم كما يحلو لهم، فليس من نول نسيج سيتعطل بسبب كسلهم هذا". (٤٧) بدأ بعض الكتاب بمشكلة شباب القراء ثم انتقل إلى الحالة الخاصة بالبنات.(٤٨) هذه النقلة تؤكد ما نعيه من أن النساء، لاسيما بنات العوام القارئات، يتسببن فى إثارة قلق عام على ما يترتب على قراءة الروايات من آثار اجتماعية وأخلاقية، يتأثر بها من يظن فيهم عدم النضج وسرعة التأثر وفرط الحساسية، ومن هنا يكونون أكثر الناس ضعفًا أمام القوى العاتية التى تصيغ الدروس الروائية.

---

(٤٥) Mullan, Sentiment.

(٤٦) Lounger, 20 (18 Jun 1785), Rambler, 4 (31 March 1750), Lectures on Rhetoric and Poetry (1762); Williams.

(٤٧) Gentleman's Magazine, 58 (Nov. 1788), Vicesimus Knox, Essay Moral and Literary, 14 (1778): Williams; Thomas Jefferson to Nathaniel Burwell, 1 4 Matvh 1818; Critical Review, 20 (Oct. 1765), Taylor.

(٤٨) Anna Seward, Variety, 25 (1787), Athenian Mercury (17 Dec. 1692), Thomas Monroe, Olla Podrida, 15 (23 June 1787): Williams; Critical Review, 2 (Nov. 1756), Bartolomeo).

مع ذلك كان منطق النقاش يسمح للروايات بجانب تعليمى إيجابى. يقول أحد النقاد المتسامحين، وهو على وعى بمخاطر قراءة الروايات، إنه يرجو " العقول الشابة.. أن تعشق الكتب، ولا شك أننا قادرون على توجيه أذواقهم من مجرد طلب التسلية إلى التهذيب الحق".(٤٩) ويبدى آخر ملحوظة أكثر ثراء وتحديدًا:

من بين الأدلة الكثيرة التى قدمها العصر الحالى على أن الشخصية النسائية ترقى ثقافيًا ويزيد اعتزازها بنفسها، يمكن أن نشير إلى التطور فى نوع الكتابة حتى يلائم مزاج القارئات، فالروايات التى كانت سابقًا مجرد حكايات غرامية ترقى بالتدريج وتأخذ نبرة ذكورية وتتحول إلى وسائل للتعليم المفيد. (٥٠)

كيف يكون ارتباط النساء بالروايات ذا صلة بالتصنيف الجنسى المزعوم لمكونات الرواية " الحكايات المسلية " ترتبط بما هو أنثوى و " التعليم المفيد " بما هو ذكورى ؟ كانت قاعدة السوق تشجع مخاطبة العامل المشترك الأدنى، كانت الروايات بؤرة قلق عميق فيما يخص التعليم والتطبيع الاجتماعى؛ لأنها كانت بطبيعتها أيسر الأجناس الأدبية وصولاً لأيدى غير الناضجين وسريعى التأثر، النساء والشباب والعوام، ولكن ما علاقة سهولة الحصول على الروايات وخطورتها وفائدتها الموعودة بشكل " الرواية " وما علاقة سهولة الحصول على الرواية بصياغة مقياس روائى لفن الحكى " الواقعى " يكون بديلاً عن المقياس الإمبريقى.

٤

يقول هيو بلير إن " أعقل الناس فى كل العصور استخدموا الحكايات والقصص كوسائل لتوصيل المعرفة، وكانت الحكايات وما زالت أساسًا للملحمة والشعر الدرامى، إذن فليست طبيعة هذا اللون من الكتابة فى حد ذاتها بل الطريقة التى تتبع فيه هى التى تعرضه لنظرة الاحتقار ". (٥١) وكتب جيمس بيتى James Beattie أن ضعف الطبيعة البشرية هو،

(٤٩) Williams, Reeve, Progress of Rommace, II.
(٥٠) Analytical Review, 16, (1793, Appendix): Williams.
(٥١) Monthly Review, 2nd ser., 9 (Dec. 1792), Bartolomeo.

لا شك ما جعل من الأمثولة Fable وسيلة ضرورية أو مناسبة لتوصيل الحقيقة ". وقد حلل بيتى هذه الوسيلة بوصفها شكلا من أشكال " القصص الرمزى " allegory الواضح فى كتابات الأقدمين والمحدثين، مثل سويفت Swift وبنيان. (٥٢) وقبل ذلك بقرن ربطت أكثر الرسائل الحديثة تأثيرًا على الرومانسة بينها وبين هذه الوسيلة: " كان السبب الأول لاستحداث الرومانسة فى العالم، دون شك، هو تبسيط المعانى الأخلاقية الجامدة باستخدام الأمثلة الجذابة.(٥٣)

وقد سعى الفكر البروتستانتى إلى ترقية " القصة الرمزية الأخلاقية " بجعل "أمثولتها" أو مثالها " ملموسًا محسوسًا بقدر أكبر. ففى رأى بانيان، كانت تلك هى " الطريقة " الجديدة التى اختطتها قصة رحلة الحاج *The Pilgrim's Progress* (١٦٧٨ – ١٦٨٢). (٥٤) وعندما تولى ديفو الطريقة القديمة فى تعليم الدين للأطفال استخدم قصصًا بها قضايا دينية أو " حالات " منزلية: الطريقة التى اتبعتها هنا " جديدة تماما "، وربما بدت لأول وهلة غريبة، وربما تلقى الرفض "، ولكن "إذا نجحت هذه الطريقة العادية البسيطة بفضل حدتها، كان ذلك أمرًا طيبًا. " (٥٥) وبعد خمسة أعوام دافع ديفو عن "روبنسون كروزو" على نحو مشابه، فروايته " أمثولة " تحتاج إلى الصبغة الأخلاقية لأن " الأمثولة تصنع من أجل المغزى الأخلاقى وليس العكس ". (٥٦)

وكما توحى هذه الاستشهادات، كان مبدأ " الأمثولة خير طريقة لتعليم الأخلاق " كان شائعًا فى نظرية الرواية فى القرن الثامن عشر. كانت إليزا هايوود ترى أن كتاب الرومانسة فى العصر السابق عليها " وجدوا فى الرومانسة وسيلة لإلباس التعليم ثوب التسلية ". ومن هذا الطريق " تتسلل.. العظات إلى الروح... ونتشرب الفضيلة دون وعى؛ وعن طريق الإعجاب بالأمثلة العظيمة التى تظهر فى القصص بصورة محببة، نجد أنفسنا فى سعى لمحاكاتهم ". أما

(٥٢) Lectures on Rhetoric and Belles Lettres (1783) Williams.

(٥٣) On Fable and Romance (1783), Williams.

(٥٤) Pierre Daniel Huet, Bishop of Avranches, History of Romances (1670, trans 1715), Williams.

(٥٥) I, 'Authour's Apology', 1.31 p. I.

(٥٦) Family Instructor (1715).

كلارا ريف فوضعت فئات هوراس Horace المعروفة فى علاقات وسيلية، وقالت إن "روائيى منتصف القرن قد خففوا المفيد بالممتع، وأخفوا فى الشكل الروائى أمثلة لمكافأة الفضيلة وعقاب الرذيلة ". [٥٧] وطبقًا لقول جون هوكسورث John Hawkesworth "صارت الموعظة أقوى وأبرز إذا ارتبطت بمثال، وبغير ذلك لا تجنى سوى المديح الفاتر من العقل. ولا تكسب الرضا، رغم الاقتناع، إلا على مضض، ولو لم يتوفر الوقت للمداولة، أما بالمثال فتستثار المشاعر.... وتخرج العواطف إلى النور؛ وكأنها تتدرب على معركة الحياة وخدمة الفضيلة." [٥٨] والمثال الروائى يسير؛ لأنه نوع من المعرفة لا تستلزم معرفة. أما " تتبع سلسلة الاستدلال المنطقى المحيرة.. وقياس المزايا النسبية المتناقضة فتستلزم حدة الذهن وتفترض قدرًا من التعليم، فالأعمال من هذا النوع لا تتواءم مع عامة القراء كما تتواءم الكتابات العامية المألوفة، فالقادرون على أعمال العقل قليلون أما الإحساس فلكل الناس، وكثيرون مما لا يستطيعون دخول مناقشة، يمكنهم أن يستمعوا إلى حكاية ". إذ إن الروايات "تعلمنا التفكير عن طريق إيقاظ المشاعر " [٥٩] وعندما بدأت هايوود إصدار مجلة **فيميل سبكتاتر** *The Female Spectator*، وعدت قراءها بإتاحة مساحة لنشر الأخبار العامة، وهو وعد وبخها بسببه أحد القراء فى رسالة وجهها إليها:

رغم أن رأيى فى جنسكن كمؤلفات لم يكن أبدًا عظيمًا، ظننت أنه عندما تقدمن على هذا، سيكون لديكن الذكاء الكافى للالتزام بحدود عالمكن، أو على الأقل ألا تحلقن بآمال العامة بمثل هذه الوعود العملاقة التى قطعتموها.. ألا يفزعكن.. أن يظن الناس أنكن مجموعة عجائز عاطلات خرفات ثرثارات لا تصلحن إلا لحكى القصص الطويلة أمام المدفأة لتسلية الأطفال الصغار أو عجائز أخريات أكبر سنًا منكن ؟

ودفعت هايوود عن نفسها تهمة تفاهة القصص الأنثوية بإبراز الجدية التعليمية فيها: صحيح أن كثيرًا من القصص القصيرة تبدو مقحمة إلا أنها تفيد فى تقوية المغزى الأخلاقى بالمثال.. فقد كان من الضرورى جذب انتباه من استهدفت إصلاحهم عن طريق إعطائهم ما

(٥٧) Serious Reflections, sig, A2r.
(٥٨) The Tea-table (1725), Williams.
(٥٩) Progress of Romance, II.

أعلم أنه ميسرهم؛ فالحكايات والقصص القصيرة، التى تتيح لقارئها شيئًا من الرضا عن نفسه لاستطاعته فهم مغزاها، هى فى رأيى أكثر الطرائق تأثيرًا.. ولهذا الغرض اخترت اسم "المراقبة" *Spectator* وليس "المرشد" *Monitor* حتى لا يكون عرضى واضحًا للعيان ويتعرض للفشل بسبب من لا فكر له ولا اهتمامات". (٦٠) ولا تنفى هايوود ارتباط القصص بالنساء بل تعيد تقييم الطرفين عن طريق تأكيد الفائدة التعليمية التى يمكن تحقيقها من خلال نفى وجود هدف تعليمى. وعلى المنوال نفسه يكمن الطابع الأنثوى للرواية فى الإيهام بعدم وجود القصد وسهولة الوصول إلى العالم " الأنثوى " الذى يحتاج لمثال عاطفى ملموس، يشق طريقًا مضمونًا، وإن كان خفيًا، إلى العالم " الذكورى " المكون من فكر عقلانى مجرد.

ظهرت عبر التاريخ أشكال كثيرة تعلم مبادئ الأخلاق بضرب المثل، ولكن الروايات وحدها هى التى طورت هذا التقليد إذا جعلت أمثلتها أقرب ما تكون إلى خبرات البشر يقول كونجريف: "الروايات تقترب منا وتقدم لنا خفايا الحياة على نحو عملى" (٦١)، وقد استحسن المعاصرون ادعاء التاريخية، جزئيًا، مما يتيح درجة من الاقتراب من الواقع تكاد تخلق حاضرًا معاشًا ومن شأن هذا القرب أن يعزز الإمكانات التعليمية للرواية. تعترض أرابيللا Arabella، "كيشوته الأنثى"، على أستاذها فتقول: " من يكتب ولا يتوقع أن يصدقه الناس، فكتابته بلا طائل، فما المتعة أو الفائدة التى ترجى من دعوة للصبر من أناس لم يعرفوا المعاناة أو العفة ممن لم يتعرضوا للغواية". (٦٢) ولكن ادعاء التاريخية كبلته الصعوبات، فإذا كان الهدف منه أخلاقيًا، فما العمل عندما نضطر إلى سرد أشياء لا أخلاقية. ففى ادعاء التاريخية الذى جاء فى صدارة مول فلاندرز *Moll Flanders* يقر ديفو بالضرورة الأخلاقية (ناهيك عن المعرفية) التى تفرض الانتقاء: " فإن طرفا من شطر حياتها الماجنة، الذى لم يمكن قصه على نحو مهذب، تم حذفه، كما تم اختصار أجزاء أخرى عديدة". (٦٣) ولكن كان أمام ديفو مواجهة صعبة مع التناقض الكامن فى الادعاء الكاذب للتاريخية – يكذب ديفو ويقول

---

(٦٠) Adventurer, 16 (30 Dec. 1752, Williams.

(٦١) John and Anna Laetitia (Barbauld) Aikin, Miscellaneous Pieces in Prose and Verse (1773), Williams.

(٦٢) Female spectator (1744 -6), II.

(٦٣) 'Preface' to *Incognita* (1691), Williams.

إن مول فلاندرز شخصية حقيقية ولهذا الكذب أغراض أخلاقية، ومع الوصول إلى منتصف القرن، كان أغلب الناس أقرب إلى تأييد جودوين " ليس جوهر سؤالى هل هذا حقيقى أم مزعوم"(*)، ولكن سؤالى الأول هو " هل استمد منها معرفة وإرشادًا؟". (٦٤)

لم يكن نبذ ادعاء التاريخية ليحل مشكلة انتقاء ما روى، فالمشهور عن جونسون قوله إن سهولة المثال الروائى وقربه منا يستتبع إمكانات تعليمية طيبة وأخرى خطيرة:

هذه القصص المألوفة يمكن أن تفيد خيرًا من الوعظ الأخلاقى الرصين، وتوصل معرفة الرذيلة والفضيلة على نحو أشد تأثيرًا من المبادئ والتعريفات، ولكن إذا عظمت قوة المثال المعطى بحيث يستولى على الذاكرة استيلاءً عنيفا، فيحدث أثارًا لا تتدخل فيها الإرادة، ينبغى أن نكون على حذر عند الانتقاء فلا نقدم إلا خير الأمثلة.. فلا غرو أن أعظم درجات الفن هى محاكاة الطبيعة، ولكن ينبغى اختيار ما يصح محاكاته من هذه الطبيعة. (٦٥)

تلك كانت المعضلة التى أشارت إليها صفحة العنوان فى رواية باميلا؛ إذ تصف محتوى الكتاب بأنه "قصص أساسه صادق وطبيعى، وفى الوقت نفسه.. يخلو من تلك الصور التى تستخدمها الكتابات التى تسعى فقط للتسلية، فتلهب الأذهان حيث ينبغى أن تقدم التوجيه".

تجاوزت هذه المشكلة فى إحدى صورها مسألة لزوم الانتقاء الأخلاقى، فالمثال الروائى قد يصل من القوة حدًا يحل محل الغرض الأخلاقى نفسه نقى أو هذب، فقد حذر بانيان قراءه من " اللعب بما هو خارج حلمى" (٦٦) وينبه رتشاردسون قراءه الذين قد "يستغرقون " فى كلاريسا *Clarissa*، أو " يتوقعون " رواية خفيفة " أو رومانسية عابرة ويتصورون أن القصة نفسها هى الهدف وليست مجرد وسيلة للتعليم". (٦٧) أما هايوود فأدانت القارئ العدوانى لمجلة المراقبة بسبب ذلك الخطأ، أى الغفلة عن الغرض الأخلاقى من

(*) يمكن اعتبار صراع ديفو محاولة لصياغة نظرية الواقعية .

(٦٤) Lennox, *The Female Quixote* (17520, Bk IX, ch. II, Williams.

(٦٥) Williams.

(٦٦) 'Of History and Romance'.

(٦٧) Rambler, 4 (31 March 1750), Williams.

المثال، ولكن مع حلول عام (١٨١٠)، كان يسر باربولد Barbauld أن تقول: " عندما أمسك برواية يكون هدفى فقط التسلية " (٦٨) السبب أن الرواية فى تلك المرحلة قد استوعبت تمامًا مسألة التعليم المختلط بالتسلية والعقل بالمشاعر والمبدأ بالمثال فى نسيجها، وأما تفسير بيئيه التاريخى للتعليم القصصى بأنه مسألة ترميز للحقيقة عن طريق "الأمثولة " فيبدو شديد العمومية، ومن المثير للدهشة أن هذا النموذج التفسيرى سينهار من أساسه، بمجرد وصوله إلى الحداثة والشكل الروائى الذى " نهتم فيه بالأحداث التى أمامنا فقط.. فعندما أقرأ "روبنسون كروزو" أو "توم جونز" لا أتابع سوى القصة المسرودة، ولا يلزم أبدًا وجود مفتاح يجعلنى أفهم مغزى الكاتب " (٦٩)، فهل هذا لأن المغزى قد أدخل بشكل ناجح إلى القصة كما يدخل الصدق إلى " الأمثولة " أم امتزجت الرواية بسهولة مثالها حتى تخلت، بطريقة أو بأخرى عن المغزى الأخلاقى.

بعد أن حققت الرواية مكانة الوسيلة التعليمية المتقدمة التى تستخدم المثال، جعلت من التوتر الذى كان ساكنًا فيها مواجهة صريحة بين المبدأ و المثال "الأخلاقية " و " الطبيعية "، وهناك ما يبرر اعتبار الصراع بين الأخلاقية والطبيعية المشكلة المحورية لنظرية الرواية فى تلك الفترة، فهى المشكلة التى سيطرت مفرداتها على مسار التنافس بين رتشاردسون وفيلدنج فى أربعينيات القرن الثامن عشر. (٧٠) وقد انتعشت المناظرة إذ امتدت لأمور مهمة فى الفن الروائى مثل العدل الشعرى أو الشخصيات " المخلوطة ". (*) وهل المبدأ الأخلاقى يصل على خير وجه عندما تكون الشخصيات مرسومة على نحو نقى شفاف، ولكنه ليس طبيعيًا من ناحية الخبرة الحياتية ؟ أو ترسم الشخصيات مخلوطة مثل الحياة ولكنها غامضة من ناحية التصنيف الأخلاقى ؟ مع ذلك كان التنافس بين رتشاردسون و فيلدنج ضروريًا فى رحلة البحث عن حل للصراع بين الأخلاقية والطبيعية.

---

(٦٨) Pilgrim's progress (1678, 1682), I, 'Conclusion'.

(٦٩) Preface to *Clarissa* (1751), Williams.

(٧٠) 'On the Origin and progress of Novel- writing', *prefixed to The British Novelists* (1810), 1, Taylor.

(*) التى لا يحسم انتماؤها إلى الخير أو الشر. (المترجم)

٥

كان ادعاء التاريخية يسود السرد الروائى المبكر، مع ذلك كان هناك معيار للصدق بديلاً عن الخيار الإمبريقى، شهدت فرنسا أكبر حركة تجريب للإمكانات غير النمطية، غير الخيالية، للرومانسة، وكان ادعاء التاريخية غالبًا ما يتعايش مع مبدأ " احتمال الصدق " الذى كان يعد نمطا من " الاحتمال " شبه الأرسطى. (٧١) أما التصدير الشهير لرواية ديلاريفييه مانلى **التاريخ السرى للملكة زاره** *Secret History of Queen Zarah* (١٧٠٥)، الذى اكتشف مؤخرا أنه نسخ عن مصدر فرنسى، فيميز تمييزًا واضحًا بين "التاريخ الحقيقى " و"احتمال الصدق "، دون أية إشارة واضحة إلى ارتباط الرواية التى تلى التصدير بأى من المفهومين. (٧٢)

تفاخرت رواية رتشاردسون الأولى بزعم الصدق التاريخى ببرهان الرسائل، مع ذلك كان فيها شخصية الخصم الذى يعرف أن صدق التاريخ يتوقف على " ما تلقيه أنت من ضوء على الأشياء"، وتصديق هذه الشخصية "لرواية باميلا اللطيفة" – أى الرواية – ليس من باب صدقها التاريخى بل بسبب إقراره " لقد أثرت فى تأثيرًا عميقًا بروايتك الحزينة " (٧٣). ويقر تصدير المحرر للجزء الثالث من رواية كلاريسا (١٧٤٨) باختلاف شكل المراسلات لها.(٧٤) رغم أن رتشاردسون سرعان ما تمنى " استمرار جو الصدق رغم أنى لا أود أن يظن أن هذه الرسائل حقيقية، رغم استمرار صدقها للآن، أعنى لا ينبغى أن يفهم من التصدير أنها غير صادقة، حتى لا يضعف أثرها الذى يقصد به إعطاء المثال، وحتى نتجنب إلحاق الضرر بالمصداقية التاريخية التى يقر بها القصص المؤلف عمومًا مع العلم أنه من نتاج الخيال ". (٧٥) وليس هذا ببعيد عن ادعاء فيلدنج الشهير بأن "جوزيف أندروز" *Joseph Andrews* "تاريخ حقيقى"؛ لأنه فيها " يصف الرجال وليس رجالاً بعينهم ويصف الجنس كله وليس مجرد فرد فيه " (جـ٣)، وليس ببعيد عن قول أحد مؤيديه، الذى لم يذكر اسمه، تعليقًا على هذه

---

(٧١) *On Fable and Romance* (1783), Williams.
(٧٢) Mckeon, *Origins*.
(٧٣) Mckeon, *Origins*.
(٧٤) Williams.
(٧٥) Richardson, *Pamela* (1740).

القصة "المحتملة "؛ أنه " يرى من الضرورى إعطاؤها قدرًا أكبر من جو الحقيقة حتى تستحق وصف التاريخ ". (٧٦) ولم يأت عام ١٧٨٣ حتى هجر ادعاء التاريخ أو صار تقليدًا ميتًا، ورغم أن الروائيين كانوا "يجتهدون لجعل إبداعاتهم محتملة الصدق، فإنهم لا يدعون أبدًا أنها حقيقية، وحتى ما يدعونه فى هذا الاتجاه لم يعد إلا مجرد كلمات لن يعيرها أحد اهتمامًا. (٧٧) كان ادعاء التاريخية يحتضر فى الوقت الذى بدأ ينحسر فيه أسلوب المراسلة كوسيلة للسرد الخارجى " الموضوعى ".

هل كان احتمال الصدق يعد آلية لمزج التعليم بالتسلية والعقل بالمشاعر والمبدأ بالمثال ؟ بخلاف الرومانسة، كان الاحتمال الروائى يعد قيدًا نسبيًا على العناصر الأولى لصالح التالية، " فالرواية أشبه بالواقع ولكن إمكانية التسلية فيها أقل؛ لأنها محدودة بحدود الاحتمال الضيقة "، والرواية " مكبلة بألف قيد، فأقصى تطور لها مرهون بموانع العقل وأشد انطلاقاتها جموحًا يقف عند حدود الاحتمال ". (٧٨) ولكن كيف تؤثر قيود " الطبيعة " الاحتمالية على تعليم " الأخلاق " ؟

للإجابة عن السؤال ينبغى أن نذكر أولا أن المعاصرين كانوا يميزون بين نوعين من الاحتمال يمكن تسميتها (احتمال داخلى واحتمال خارجى)؛ يشير النوع الأول إلى التواصل بين الحدث القصصى أو خلق الشخصيات والتجربة الحياتية التى نعرفها. وكان تشارلز جيلدون Charles Gildon يقصد هذا النوع عندما وصف "روبنسون كروزو" بأنها " غير محتملة " كما تناظر رتشاردسون ونقاده حول "احتمال" صدق شخصية لفلس Lovelss، أما فيلدنج فقد امتدح تصويره لشخصية سكواير أولورذى Squire Allworthy؛ لأنه " بحكمة قيد نفسه بحدوث الاحتمال". (٧٩) كذلك استخدام رادكليف Radcliffe لطريقة " تفسير

---

(٧٦) Williams.

(٧٧) Richardson to Warbutron, 19 April 1748, inj Carroll, *Selected Letters*.

(٧٨) *Essay on the New species of Writing* (1751), Williams.

(٧٩) Beattie, *On Fable and Romance*, Williams.

الخوارق " تعد " داخل حدود الطبيعة والاحتمال" فهى حالة احتمال خارجى، رغم أنه يستثير نوعًا من الفزع القوطى. (٨٠)

ويميز رتشارد باين نايت Richard Payne Knight هذا المعنى لكلمة احتمال عن الاحتمال الداخلى (أو الشعرى):

ذلك النوع من التشابه مع الحقيقة الذى نسميه " الاحتمال الشعرى " لا يأتى من تشابه القصص مع الأحداث الواقعية، بقدر ما يأتى من اتساق اللغة مع المشاعر، والمشاعر والوقائع مع الشخصيات ومن اتساق أجزاء القصة المختلفة مع بعضها، فإذا جذبت القصة انتباه العقل فلن يتحول عنها ليفتش عن قواعد المقارنة، ولكنه سيحكم على احتمالية الأحداث على أساس علاقتها الداخلية واعتمادها على بعضها بعضًا. (٨١)

وبتطبيق هذا المقياس الأقرب إلى الأرسطية، يرى نايت، أن مستحيلات "رحلات جليفر" أقرب لاحتمال الصدق من حبكة رواية "كلاريسا" القريبة من الواقع، وكان فيلدنج قد أشار إلى تميز مشابه عندما كتب أن " الأحداث ينبغى أن تصاغ بحيث لا تكون فى متناول فعل البشر، أو يحتمل أن يأتيها الناس فحسب، بل ينبغى أن تكون موافقة لطبيعة الممثلين أو الشخصيات". (٨٢) يستلهم فيلدنج نظرية جنس أدبى أسبق، حين يعرّف هذا المبدأ بأنه ما يسميه نقاد المسرح " ثبات الشخصية "، إن فكرة الاحتمال الداخلى هى التى دفعت أحد قراء رواية "أسرار أدلفو" *The Mysteries of Udolpho* (١٧٩٤) إلى أن يحكم بأن "التصرفات المعيبة " لشخصية فالانكورت Valancourt لا تتسق معه وبذلك تكون " غير طبيعية "، وجعلت أحد قراء "باميلا" يعدّ خدمة إميلا لأم السيد بى Mr.B أمرًا ضروريًا: "فلو ظلت طوال الوقت فى الكوخ مع أبيها، فلن نجد تفسيرًا لتربيتها الراقية، إلا من باب التجاوز الرومانسى "، وكان القراء يمتدحون رتشاردسون وسموليت لأسلوبهم فى المراسلات الذى

---

(٨٠) Hawkesworth, *Adventurer*, 4 (18 Nov. 1752), Canning, *Microcosm*, 26 (14 may 1787): Williams.

(٨١) *Epistle to Deniel Defoe* (1719), *Gentleman's Magazine*, 19 (July 1749), Murphy, Intro. to *Works of Henry Fielding* (1762), Williams.

(٨٢) *Monthly Review*, 2nd ser., 15 (Nov. 1794), Williams.

ميزهما عن حشد من كتاب الرسائل، فقد ربط ربطًا وثيقًا بين أسلوب الخطـــاب وشخـــصية كاتبه. (٨٣)

ويتصل مبدأ " ثبات الشخصية " بمبدأ أرسطى أعم وهو " وحدة الحدث "، الذى يستلزم أن تتطور الحبكة على نحو محتمل وحتمي، ورأى جودوين هذه الصلة إذ أكــد أن "التــاريخ الحق " هو " الرومانسة " (أى القصص)، فعلى خلاف كتابة التاريخ التى يفترض فيها استحالة المعرفة المباشرة للأحداث، فالرومانسة قادرة على تحقيــق الاتــساق المطلــوب للاحتمــال الداخلى؛ إذ " تبين لنا كيف تتطور الشخصية وكيف يدخل فى تركيبها مواد جديــدة، وكيــف تتدهور وتدخل الأزمة التى تقع فيها على نحو حتمى بسبب طبيعتها. (٨٤) ولا يتناقض هذا مع المبدأ السياسى الأساسى عن جودوين الذى يقول " تتشكل شخصيات النــاس مــن الظــروف الخارجية".(٨٥) فهذا المبدأ ينعكس فى مجال الكتابة القصصية. (٨٦)

يهتم الاحتمال الخارجى بانعكاس الواقع فى القصص، أما الاحتمال الداخلى فيحول هذا الاهتمام إلى مبدأ يختص بالبنية الداخلية للقصة نفسها، وتتغذى رؤى الواقعية الحديثــة علــى نوعى الاحتمال هذين. ورغم أن الاحتمال الداخلى مبدأ قديم؛ لأنه أرســطى، فــإن النظريــة الحديثة لم تعد اكتشاف شكلانيته الثورية وتتبناها إلا بعد إعداد شامل ودقيق من جانب خطاب الاحتمال الخارجى وادعاء التاريخية. (٨٧) وبالقطع، فإن التعقد الــشكلى لمفهــوم الاحتمــال الداخلى أدى إلى تجاهل فكرة الحكم على القصص بمعيار الخبرة الخارجية، فهل يعنى ذلك أن الجهد المبذول لتحقيق "الطبيعية " لابد أن يمنع محاولات القصص تحقيــق "دعــوة أخلاقيــة" مؤثرة فى العالم الخارج عن القصة ؟ ربما لا، مع ذلك كان من المعاصرين من اعتقــدوا أن قصصًا كثيرًا معاصرًا كان ضد استخدام الآلية التى يصاغ بها " المثال " الروائى ويبرر على أساس المبدأ الأخلاقى.

---

(٨٣) Analytical Inquiry into the *Principles of Taste* (1805).

(٨٤) *Tom Jones* (1749), VIII, I.

(٨٥) *Monthly Review*, 2nd ser., 15 (Nov. 1794, Prefaces to *Pamela* (1740). *Gentleman's Magazine*, 19 (July 1749): Williams.

(٨٦) 'Of History and Romance' (composed 1797).

(٨٧) *Enquiry* (1793), 1.

٦

ما معنى أن نقول إن الروايات " تعلمنا التفكير عن طريق شحذ مشاعرنا " ؟ بدأت فكرة الارتباط بين الرواية والشحذ العاطفى للقراء منذ رتشاردسون وأخذت فى النمو بعده. ولكن الكثير من المعلقين أدركوا أن القارئ المشحوذ عاطفيًا لن يستمر مسئولاً وفطنًا أخلاقيًا إلا أن يكون قارئًا نشطًا وغير مستغرق. (٨٨) كان من آثار مذهب الحساسية أن صار لدى المعلقين حساسية لإمكانية أن تتسبب المتع التى يقدمها النص فى قطع الدائرة المكونة من المشاعر والأفكار والمثال والمبدأ والحزن القصصى والاستجابة الأخلاقية النشطة وكان المفروض لهذه المتع أن تكمل الدائرة لا أن تقطعها.

" فى التحمس العاطفى خطر يماثل التحمس الدينى؛ إذ يمكن فى غمرته أن تحل بعض النوازع والمشاعر، من النوع الذى يمكن تسميته بالخيالى، محل الواجبات العملية الحقيقية، ففى الأخلاق كما فى الدين يمكننا تمييز الأعمال الجيدة بلا حرج، ولكن حساسيتنا فى هذه الكتابات تكون شديدة الحضور دون أدنى إمكانية للاستفادة منها فى عمل حقيقى من أعمال الخير، وتهدر بذلك مشاعر ربما لا نمر بها بالقوة نفسها مرة أخرى، ولا يتحقق أى نفع ". " ما أخشاه أن العين نفسها التى يجرى دمعها من أثر قصة رويت ببراعة عن مصيبة خيالية، ربما نظرت دون عاطفة للبؤس الحقيقى الذى لم يُرْوَ بحبكة وأحداث وتنميق". " فالمحاكاة من صفات الشباب وعندما تتمثل فتاة مشاعر كلاريسا دون أن تعيش ما عاشته البطلة من مشاعر ومواقف ستكون النتيجة افتعالاً ممجوجًا. ولقد رأيت بنفسى أمهات يسكن عليات ضيقة بائسة، يبكين لبؤس بطلة خيالية، بينما يصرخ أطفالهن جوعًا ". (٨٩) استند المعاصرون إلى مثل هذه الاستشهادات فى اكتشاف مفهوم التطهير الأرسطى والرؤية "البريختية" Brechtian التى تناقضه فى وقت واحد، إذ تنبهوا لإحلال مفهوم التطهير محل السلوك الأخلاقى الفعلى.

---

(٨٨) Kelly, *English.*
(٨٩) McKeon, *Origins.*

أسهمت الرؤية الجديدة لمفهوم التطهير، إسهامًا كبيرًا فى نظرية الواقعية للقرن الثامن عشر، شأنها شأن مفهوم الاحتمال، ويمكن فهم الواقعية بوصفها ذلك الفرع من مفهوم الاستقلال الجمالى الذى ظهر مرتبطًا بمنتجات الخيال، مثل القصص النثرى، الذى بدوره نشأ وارتبط ارتباطًا وثيقًا بمجال الخبرة الحياتية، وبطبيعة الحال لكل المنتجات الجمالية قدر من الارتباط بالخبرة الحياتية، وقد انشغل المعلقون من أديسون Addison حتى بيرك Burke وبعده، على نحو متزايد، بحقيقة ظاهرة وهى أن المتعة المستقاة من الخبرة الجمالية تتوقف على الخبرة الحياتية لما يصوره الفن ولكنها لا تقترن بها، ومن هنا ينبغى أن تقترب الخبرة الجمالية من الخبرة الحياتية لا أن تتطابق معها. وقد خص كوليردج Coleridge النثر القصصى بهذا الرأى:

يرتبط تميز الروائى ارتباطًا مباشرًا... بقدر المتعة التى يحدثها لدى قارئه. فمواقف العذاب وصور الفزع الصارخة هى أسهل ما يتلقى. وإن الكاتب الذى تحتشد أعماله بهذه المشاهد لا يستحق من الشكر إلا ما يستحقه من يدفعنا دفعًا إلى الترويح عن أنفسنا بزيارة مستشفى عسكرى، أو يجبرنا على الجلوس إلى طاولة التشريح الخاصة بأحد العلماء. إن تمييز الحدود الدقيقة، التى تغيب عنها المتعة من مشاهد الفزع ومشاعر التعاطف وعدم تجاوزها هو ما ينبغى أن يفعله الكاتب. (٩٠)

وسط الاهتمام بالخسارة الأخلاقية المترتبة على الشحذ العاطفى، لم ينتبه إلى قوة الخطر الذى يمثله تشابه الرواية مع الواقع حتى كادت تسبق الواقع فى الأولوية. كان الاحتمال هو الاسم الذى أطلق على هذا التشابه، مع الاستمرار فى التأكيد على الاختلاف بين الواقع والرواية (على خلاف ادعاء التاريخية، أما الرافد الرئيسى الثالث لفيضان الواقعية، وهو تفسير المبدأ الجمالى بأنه التعليق الإرادى لعدم التصديق، فقد توجه بالخطاب للجانب الانفعالى من الاحتمال، أى حالة الوعى المزدوج التى تهذب وتعمق الآثار الأحادية للشحذ العاطفى، وكانت صياغة كوليردج الشهيرة لهذا الوعى الناشئ عن الاستجابة للأعمال

Bartolomeo. (٩٠)

الشعرية، سبقته تنظيرات مستمدة من خبرة قراءة الروايات. ابتدع رتشاردسون وفيلدنج لقرائهم، عن وعى، الوسيلة الجمالية التى تعبر عن مبدأ التعليق الإرادى لعدم التصديق – من خلال " ممثل القارئ " عند رتشاردسون (فى شخصية السيد بى مثلاً) (٩١) والراوى العارف بكل شىء عند فيلدنج. ولكنهما لم ينظرا لهذه الوسيلة على نحو واضح كما فعل من بعدهما.

يرى أحد النقاد أنه " عندما يجلس شخص وفى يده رواية، يعلم أنه سيقرأ قصة مؤلفة، ولكن إذا كانت هذه الرواية مكتوبة ببراعة، وراقت للقارئ فسرعان ما سينسى أنها خيال وينشغل بالقصة وكأنها عرض لوقائع حقيقية ". (٩٢) ويؤكد كمبرلاند Cumberland " أن الروائيين ليسو بمخادعين، فهم كالحواة الشرفاء الذين يحذرون مشاهديهم بكل صراحة، قبل أن يبدأوا عرضهم، من أن حيلهم ليست إلا خفة يد، وثمرة فن دقيق وبراعة الممارسة التى يسحرون بها العيون ولا يفرضونها على العقول، كذلك الروائى، يقر بأنه يستخدم حيلاً بارعة، تشبه الحقيقة والطبيعة، إذ بها من التناغم مع الواقع ما يستحق المديح، وبها كذلك من حيوية الأداء ما تنتزعه الرومانسة من الإعجاب ". (٩٣) ويصف أحد النقاد استخدام راد كليف لطريقة " تفسير الخوارق " فيزعم أن " القارئ يمر بتجربة كاملة يحظى فيها بترف غريب وهو مشاعر الفزع المصطنع، دون أن يضطر للحظة أن يطمس على عقله أو يذعن لضعف النزوع نحو تصديق الخرافة ".(٩٤)

إن ظهور الواقعية فى العقود الأخيرة للقرن الثامن عشر (لم يظهر المصطلح إلا فى القرن التالى) ذو صلة وثيقة بتطور معاصر فى فن السرد كان له أهمية قصوى فى تاريخ الرواية، حتى قبل أن يصل رتشاردسون بأسلوب المراسلة إلى صورته المتقنة، كان ذلك الأسلوب يعد طريقة ممتازة تضمن للقصة المسرودة ما يضمنه الحوار والحديث الفردى من

---

(٩١) Mackenzie, *Lounger*, 20 (18 June 1785), J. and A.L. Aikin (Barbauld), *Miscellaneous Pieces in Prose and Verse* (17730, Monroe, *Olla Podrida*, 15 9 23 June 1787), Cumbrland, *Observer*, 27 (1785): Williams; *Sylph*, 5 (6 Oct. 1795), Taylor.

(٩٢) *Critical Review*, 2nd ser., 19 (Feb. 1797), Bartolomeo.

(٩٣) McKeon, *Origins*.

(٩٤) *Monthly Review*, 42 (Jan. 1770), p.70, Bartolomeo.

صدق الشخصيات فى المسرح. (٩٥) ويبدو أن رتشاردسون هو الذى استفاد من إمكانات أسلوب المراسلة لأعلى درجة، فهذا الشكل قد أتاح له الفرصة الطبيعية الوحيدة لتصوير راق وحى لتلك الانطباعات الرقيقة التى تحدثها "الأشياء الحاضرة " فى عقول من يتأثرون بها. وأدرك (المؤلف) أنه فى دراسة الطبيعة البشرية، تقودنا المعرفة بهذه الانطباعات إلى أغوار العقل البشرى، على نحو لا تتيحه التأملات الأكثر عمومية وبرودة مما يناسب قصة أكثر اتصالاً وأشد اختصارًا.

كانت الرسائل تكتب عندما تكون قلوب كتابها منصرفة إلى ما تكتب كل الانصراف.. ولهذا فهى ليست عامرة بالمواقف الحساسة فحسب، بل "بما يمكن أن نسميه بالوصف وبالتأملات الآنية.. (وهى أفضل بكثير من الأسلوب السردى الجاف) غير الحى لشخص يقص الصعوبات والأخطار التى انتهى من التغلب عليها... وهو يقصها فى سكينة، فإذا لم يكن الراوى منفعلاً بقصته، فهل ثمة احتمال أن ينفعل بها القارئ؟". (٩٦)

فتح شكل المراسلات نافذة مباشرة على أعمق مشاعر شخصياته، ولا تكمن "طبيعته" فى الانطباع الذى تحدثه " آنيته " فحسب، بل فى أنه يستخدم الكلمات والوعى الذى يميز كل شخصية: " فاللمحات الحقيقية واللمسات اللطيفة، التى قد تبدو تافهة أو غير ذات صلة، لها أثر مدهش فى تعزيز تشابه الصورة مع الواقع... فكل شخصية تتكلم بصوتها وتعبر عن مشاعرها وتطلق عواطفها دافئة من القلب، وهذا يسمح بقدر من التأملات الأخلاقية لا حدَّ له.(٩٧) واتساقًا مع النظرية العامة القائلة بتعليم المبدأ الأخلاقى بضرب المثل، يؤكد هذا الناقد جدوى التعبير عن المشاعر بضمير المتكلم فى تحقيق التوجيه الأخلاقى، وتتوقف ثمرة التأمل المنفصل على وجود خبرة مسبقة ومباشرة لدى القارئ يتمثلها عند القراءة. كما أن شكل المراسلة يضع القارئ فى " موقف الترقب نفسه الذى يفترض أن يكون فيه شخوص الموقف أنفسهم ". " فالإيهام مستمر وتام.. فأنا أقاطع كلاريسا اليائسة حتى تختلط دموعى بدموعها. وإنى لأفاجئها بالكلام كما لو كانت حاضرة معى. ولا أعتقد أن مؤلفًا تمثل شخوصه كما فعل

---

(٩٥) Henry (1795), VI, I Williams.
(٩٦) *Monthly Review*, 2nd ser., 15 (Nov. 1794), Williams.
(٩٧) Day, *Told in Letters*, ch. 7.

رتشاردسون.(٩٨) أما لو بدأنا " بالتأملات العامة " الخاصة " بالسرد المختصر " فسنفتقد أساس التعاطف الانفعالى الذى يقوم عليه التهذيب الأخلاقى." ولكن مؤيدى رتشاردسون أنفسهم يقرون بقيود شكل المراسلات؛ لأنه يشجع التطويل والتكرار الممل، ولا معقولية أن يعتمد كل الناس على الرسائل وأن يستمروا بلا انقطاع فى ذلك، حتى بين الشخصيات التى " يتيسر لها الحوار المباشر".(٩٩) وتعزز الرسائل صفة الغرور، فقد كتب أحد أصدقاء رتشاردسون يقول له إن مدح الذات فى الشخصيات " يجب تجنبه قدر الإمكان " صحيح أنه " عندما تكون المشاهد المقدمة متقدة المشاعر، ينبغى أن تكون شخصيات المشهد مصدر هذا الاتقاد الشعورى، وإلا فقدت هذه المشاهد روحها ". مع ذلك "فأنا على اقتناع بأنك قادر على أن تبين لنا " تلك الفضائل التى يمكن استخلاصها من هذه المشاهد العاطفية" (من السيدة دونلان إلى رتشاردسون ٢٥ سبتمبر ١٧٥٠) (١٠٠) . ولكن فيلدنج كان أغلظ على رتشاردسون من ذلك، إذ يشير إلى صياغة رتشاردسون للمبدأ التعليمى الذى يعدّ القصة وسيلة تعليمية أو شيئًا من هذا القبيل. ويسفه فيلدنج هذا الطموح غير المعقول الذى "يهدف لإصلاح شعب كامل باستخدام القصة التعليمية، فيغرس فيهم أخلاقًا أسوأ مما هم عليه ". (١٠١) فخطر استخدام ضمير المتكلم فى الرسائل المباشرة – ويمثل هذا محور المعارضة التهكمية فى شاميلا *Shamela* – يكمن فى أن المؤلف ليس لديه فرصة للتعبير عن أفكاره باستخدام ضمير الغائب؛ ليهذب تلك الأخلاقيات التى تعبر عنها الشخصيات غير الفاضلة.

رغم أن فيلدنج نفسه وعددًا من روائيى النصف الثانى من القرن الثامن عشر (أبرزهم فرانسيس بيرنىFrances Burney) استخدموا أسلوب السرد الذى اتفق أغلب نقاد الإنجليزية على تسميته " الخطاب الحر غير المباشر "، لم يسم أو يتم التنظير له بشكل تام إلا فى بداية القرن العشرين، ويمكن فهم هذا الأسلوب بوصفه وسيلة أفضل للنفاذ إلى داخل الشخصية، مع

---

(٩٨) Warburton, Preface to *Clarissa* (1748), III; Richardson, Preface to *Clarissa* (1751): Williams.

(٩٩) *Critical Review*, II (March 1761), Williams.

(١٠٠) Beattie, *On Fable and Romance* (1783), *Gentleman's Magazine*, 40 (Oct. 1770): Williams.

(١٠١) Cumberland, Henry (1795), III, I, Williams.

إتاحة الوصف الخارجى المتحرر من ادعاء التاريخية (على خلاف شكل المراسلة). وقد تم تعريف هذه الطريقة حديثًا بأنها " أسلوب طرح أفكار الشخصية بألفاظها مع الإبقاء على استخدام ضمير الغائب، وزمن السرد الأساسى ". يجمع الخطاب الحر غير المباشر، وفقًا لهذا التعريف، مزايا سرد المخاطب والغائب؛ إذ يتيح للراوى الدخول إلى عقل الشخصية والتحدث من داخله، كما تتيح له الخروج من حدود الشخصية، والتعليق الخارجى على ما بداخلها.(١٠٢) لم يصل منظرو الرواية الأوائل إلى هذه الدقة التعريفية إلا أن مناظرتهم حول مميزات شكل المراسلات وقيوده اقتربت بصورة كبيرة من رسم ملامح طريقة السرد التى كانت تتشكل بالفعل آنذاك لكنها لم تكتمل، وكأنها جمعت خير ما عند رتشاردسون وفيلدنج. ويمكن رؤية الخطاب الحر غير المباشر فى سياقنا هذا بوصفه طريقة معقدة تشبه منهج الواقعية وتصب فيه. إذ تحقق توازنا بين ادعاءات المثال والمبدأ، التسلية والتعليم، المشاعر والعقل، ضمير المتكلم وضمير الغائب، وبين فنيات الإيهام والكشف الواعى لها.

توجه جهد الواقعية المبكرة إلى تحقيق هذا التوازن بين الإيهام وكشف الإيهام، وقد أدرك منظرو الرواية الكبار هذا المسعى عندما أكدوا، كلٌ بأسلوبه، على أن مناقشة الأمور الشكلية داخل محتوى ما يكتب يعد من الخصائص الأساسية للجنس الروائى.(١٠٣) فبهذه الطريقة أبقت الممارسة الروائية على ما يميزها من مرونة وعلى ميلها للتأمل النظرى فى نفسها حتى فى غياب التصديرات المخصصة للتعليق الصريح. أعادت نظرية ما بعد البنيوية توصيف الواقعية فحصرتها فى فنيات الإيهام، أى السعى نحو تحقيق شفافية التمثيل المباشر، وفى هذا تقول نظرية ما بعد البنيوية عن نفسها أكثر مما تقول عن الواقعية. (١٠٤) ذلك أن تبسيط الواقعية بأثر رجعى لا يغذى إلا المفارقة الحتمية المتضمنة فى عبارة "التقليد الروائى" فتلك العبارة تقتضى أن ننظر لكل طور من أطوار الرواية المتلاحقة باعتباره متفرعًا ومنفصلاً عما قبله من أطوار فى آن واحد.

---

(١٠٢) Williams.

(١٠٣) Preface to *Journal* (1755).

(١٠٤) Cohn, *Transparent Minds*.

مما تقدم نرى من المشروع أن نسأل إلى أى حد أبقى مذهب الواقعية – الشحذ الوجدانى والاحتمال والمبدأ الجمالى – على الغرض التعليمى من تقديم المبدأ الأخلاقى عن طريق المثال، وهو الغرض الذى ربط المعاصرون بينه وبين الجنس الأدبى الجديد، فعن طريق تجنب ما ينطوى عليه شكلا التاريخ والرومانسة من عناصر متناقضة بينهما ومستبعدة الحدوث فى الواقع، وسعت الواقعية من رقعة "الطبيعية " فى القصص وعمقت هدفها، فما العلاقة بين الواقعية و " الأخلاق " ؟

إن العناصر الروائية الداخلية التى نعدها اليوم شكلية داخلية – اتساق الشخصية ووحدة التصميم والاحتمال الداخلى – ما نوقشت وفصلت إلا لخدمة غاية أخلاقية خارجية لا تبدو اليوم ذات صلة بهذه العناصر، ويمكن القول إن رواية القرن الثامن عشر قد " تشربت " منهجًا تعليميًا يظهر فى أنها تجعل من تعليم البطل درسًا فى المعرفة الاحتمالية التى لها مثاليا، ما يوازى التجربة الحقيقية للقارئ؛ ولكن تكرار التأكيد بشكل أعم، على أن تعليم المبدأ الأخلاقى فى الرواية الحديثة قد امتزج بمتعة المثال المقدم – بحيث تعد الاستجابة الممتعة دالة على القيمة الأخلاقية للقارئ – وما هى إلا وسيلة جديدة لتأكيد عدم الأهمية النسبية للمغزى الأخلاقى فى التقييم الأدبى الحديث. لم يكن الحرص على الاحتمال فى تسعينيات القرن الثامن عشر سببه ما يحققه من طبيعة فحسب بل ما يملكه من إمكانية للتوجيه الأخلاقى، وبعدها بخمسين عامًا، لم يعد الكتّاب يحرصون على الإشارة إلى الدور التعليمى للاحتمال.

كان هذا نتيجة للتقسيم الحديث للمعرفة، فالمعتاد فى الحداثة أن ترى فى القرن الثامن عشر التزامًا غريبًا بالتعليم الأخلاقى والوعظ عمومًا، مع ذلك ينبغى أن ننكر أن هذه الظاهرة لا تمثل اهتماما زائدا بمنهجية التعليم الأخلاقى، وإنما توجها نحو اندماج هذه المنهجية الأخلاقية لتكوين فئة من فئات المعرفة المختلفة، وليس الهدف الأخلاقى (كما تقول الرؤية الشائعة) هو الذى يهيمن عليها جميعًا، ولا نستطيع القول بأن الغرض الوعظى كان مقبولا فحسب آنذاك، بل كان يعد النمط التعليمى الصريح الذى استخلص من بين أنقاض منظومة قديمة كان الغرض من كل ألوان المعرفة فيها وعظيًا سواء ضمنيًا أو علنًا، وبالمثل، فإن القلق المعاصر بشأن تأثيرات الرواية على القراء سريعى التأثر، لا يشير إلى زيادة النزوع

إلى تحقيق الالتزام الاجتماعى والانضباط العفوى، بل يشير إلى زيادة التخوف من أن يتسبب عدم الاستقرار الاجتماعى فى إضعاف أنواع الخطاب التنظيمى المعتادة (شديدة الفاعلية).

انقسم الغرض الوعظى التعليمى انقسامًا طبيعيًّا فخرج منه ابتكار آخر من ابتكارات عصر التنوير ألا وهو " الجمالى ". أما نموذج الرواية بوصفها مثالاً يعلم المبدأ الأخلاقى فلم يعد مقنعًا لأحد، إذ إن الرواية الحديثة ترى فى المتعة والتعليم أو الجمالى والوعظى طرفى نقيض لا يلتقيان. وكان أول تنظير للرواية، بوصفها الجنس الأدبى " الحديث "، قد استخدم هذه المصطلحات التى تشير إلى الدور المحورى للرواية فى الجهد التجريبى للتنسيق بين الفئات التى كانت تعد فى السابق متنافرة أو منفصلة ضمنًا، ويمكن القول بأن نظرية الرواية الحديثة قد استوعبت العنصر الوعظى فى نسيجها مع العنصر الجمالى؛ لأنها ما زالت تبث الحياة فى التعارض الناشئ بينهما باستخدام مصطلحات أخذت شكلاً مستقرًا مثل الشخصية مقابل الحبكة، والوصف مقابل السرد، والتمثيل مقابل الحكى، والشكل التام مقابل الشكل التتابعى... وهكذا. ويتكرر هذا الموقف عندما تترجم نظرية الرواية الحديثة العلاقة الإشكالية بين الجمالى والتعليمى إلى سلسلة من الأشكال المتعارضة دائمة التغير: الواقعية فى مقابل ادعاء التاريخية، والحداثة فى مقابل الواقعية، وما بعد الحداثة فى مقابل الحداثة وهكذا. ومن المؤكد أن هذا الرأى القائل بالتعارض المرحلى تهدمه ضمنًا استمرارية السلسلة التى تجعل العلاقة نسبية دائمًا – أى بمقتضى وجود " تقليد روائى " راسخ، وبالمثل، إذا استخدمنا منطق التمييز الجنسى، فالرواية شكل " مؤنث " وهذا التأنيث يستتبع استيعابًا كاملاً للعنصر الذكورى فيهذب نزوعه التعليمى ويرقيه، أو يقوم " بتدجين " التوجه الأخلاقى الذكورى فقط.

ويمكن اختزال هذا التطور إذا تناولناه من منطلق تاريخ الأجناس الأدبية، فالأجناس الأدبية النثرية التقليدية، كالملحمة والرومانسة، كانت تعد قصصًا مسرودة تعلم حقيقة أسمى وأعمق مما لدى الشكل القصصى مع ما بينها من تشابه، وعندما حاز الصدق التاريخى الإمبريقى مكانته المتميزة فى بداية العصر الحديث، كان يعاب على القصة عدم تطابقها مع الصدق التاريخى. فلم يعد أمام القصة سوى أن تعلن أنها فى خدمة الأخلاق لتبرر وجودها. وقد اتخذت من التاريخية ستارًا لها، وتمسكت باحتمال الصدق، فصار الحكم عليها بمعايير

كانت من قبل ضمنية، ولم يعد ثمة تعارض جوهرى بين الرواية والرومانسة بعد أن تعلمت نظرية الواقعية – وبمصطلحات شديدة التعقيد – الدرس الأساسى الذى يقول بعدم تناقض القصة مع الحقيقة، وهو الدرس الذى كان معلومًا دائمًا فى الرومانسة، ومع ذلك فالمصطلحات التى يمكن أن تفهم من خلالها تنتمى إلى نظرية معقدة هى نظرية الاستجابة الوثنية التى لم يكن لها مثيل كفء لها، ولا تجد قبولاً لدى من اعتادوا على قراءة أنواع من القص قبل الرواية.

القصص النثرى: ألمانيا وهولندا

س. و. شونفلد C. W. Schoneveld

نتناول هنا تطورات الجدل النقدى حول القصص النثرى فى لغتين مختلفتين فى فصل واحد لأسباب عملية، منها تماثل أوجه الاختلاف والشبه بين النقد الألمانى والنقد الهولندى وكذلك أوجه الاختلاف والشبه بين النقد الإنجليزى والنقد الفرنسى، فهناك مساحة مشتركة بين صور النقد الأربع، وتقوم هذه المساحة فى الأصل على الموروث الكلاسيكى لعصر النهضة فى أوروبا، حيث كانت اللغة اللاتينية اللغة المستخدمة فيها جميعًا، ولكنها استمرت فيما بعد من خلال تزايد الاتصال عبر الترجمات بين اللغات المحلية. وفى النهاية، يعدّ هذا الجدل جدلاً أوروبيًا إلى حد كبير، جدلاً ذا فروق إقليمية، ولكنها فروق دالة أحيانًا، وسنتناول فى القسم الأول من هذا الفصل العالم الناطق باللغة الألمانية، ثم نتناول فى القسم الثانى الجمهورية الهولندية.

النظرية الألمانية والنقد الألمانى

يمكن القول بوجه عام إن التنظير الألمانى حول القصص النثرى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر أظهر رفعة ثقافية تزيد على ما توفر فى إنجلترا، كما كتبت أبحاث أكثر بصورة مستقلة عن نصوص معينة من هذا النوع الأدبى، ولكن حتى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، كانت مصطلحات هذا الجدل فى ألمانيا تشبه تلك المصطلحات التى تستخدم فى الدول الأوروبية الأخرى، وتجاهل النقد الألمانى فى النصف الثانى من القرن السابع عشر، مثل نظيريه الإنجليزى والفرنسى، الأشكال الشعبية الأدنى من القصص النثرى المعاصر وركز على الرومانس الرعوية pastoral romance والرومانس البطولية heroic romance، كما يتم ممارستها فى إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وإنجلترا وتصل ألمانيا مترجمة، وكان النقد

الألمانى، حتى ثمانينيات القرن السابع عشر، يهدف إلى شرع(*) هذه الأعمال وتحديد موقعها في هرمية الأنواع الأدبية الموجودة. أما على مستوى المصطلح، فلم يكن هناك لبس كبير مثل ذلك اللبس الذى عرف فى اللغة الإنجليزية؛ لأنه تم قبول مصطلح roman (الرومانس/ الرواية) منذ البداية، مثل الحال فى فرنسا، دون أدنى ارتياب بصفته المصطلح النوعى العام المناسب. وطالب المدافعون عن الرومانس بوضع الرواية فى مكانة جنبًا إلى جنب مع الملحمة epic، بل ساووا بينها وبين ذلك النوع الأدبى ذى المكانة الرفيعة. وفى فرنسا، صارع الأسقف إويه Bishop Huet صراعًا مريرًا فى سبيل تأصيل الرومانس وإرقائها إلى المكانة النبيلة اللائقة بها؛ ليضعها على قدم المساواة مع الملحمة، وفعل ذلك فى بحثه الذى ترجم إلى الإنجليزية بعنوان **بحث عن الرومانسات وأصولها** *A Treatise of Romances and their Originals* فى خلال سنتين من نشره [بالفرنسية] عام ١٦٧٠[1]. واكتسب دفاع إويه عند المنظرين الألمان مصداقية أكبر، بل وأرشدهم إلى الطريق المناسب الذى يسلكونه. ولكن حتى قبل أن يترجم نص إويه من الفرنسية إلى الألمانية على يد إبرهارد فيرنر هابل Eberhard Werner Happel عام ١٦٨٢، وضع **كتاب الشعر** *Dichtkunst* (١٦٧٩) لسجموند فون بيركن Sigmund von Birken – (أول كتاب فى الشعرية الألمانية يولى الرومانس اهتمامًا كاملاً) – الرومانس على قدم المساواة مع الملحمة، وقبل نشر هذا العمل، كان بيركن نفسه وآخرون قد اقترحوا نوعين أدبيين فرعيين sub-genres أسموهما القصيدة التاريخية GeschichtGedicht والتاريخ الشعرى GedichtGeschicht على الترتيب، حتى يميزوا بين القصص النثرى الذى له حبكة حقيقية ولكن يتم تجميله بوقائع مخترعة وسرد غير متسلسل زمنيًا ولا يختلف عن الملحمة إلا فى استخدامه للنثر ، وبين تلك القصص التى

(*) شرع شرعا، أى أضفى الطابع الشرعى على كذا أو أكسبه الشرعية. (المترجم)

(١) انظر الجزء الخاص بفرنسا.

تطابق الواقع تمامًا ولكنها تخفى صدقها من خلال الأسماء المستعارة والظروف المختلقة، أو تلك القصص المخترعة تمامًا ولكنها مصممة لتعلم درسًا أخلاقيًا(٢).

هناك كتّاب آخرون مثل مورهوف Morhof وأومايس Omeis وروت Roth تبعوا إويه أيضًا فى تمييز الرومانس عن الملحمة من خلال اللغة النثرية التى تكتب بها فقط (لامرت وآخرون *Lämmert et. al*). ولكن سرعان ما تم تحديد أنواع فرعية أخرى بمعايير أخرى، خاصة ما حدده كرستيان توماسيوس Christian Thomasius فى كتابه **مشاهد يتأمل الحرف** *Spectator avant la lettre*، كذلك ما تم تحديده فى دورية **أحاديث شهرية** *Monats Gespräche* (١٦٨٨ وما بعدها)، ومواضع أخرى. حذا توماسيوس حذو النقد الفرنسى، وميز بين القصة الطويلة والقصة القصيرة، وعدّ الثانية نوعًا فرعيًا آخر من الرومانس يتناول علاقة غرامية خاصة بين شخصين، فى مقابل القصة الطويلة التى تتناول تاريخ أمة بأسرها، وفيما بعد أضاف إلى تصنيفه الرومانس النثرى الشعبى *Volksbuch*، والرومانس الرعوى والهجاء النثرى prose satire، وانتقل فى تقويمه النقدى بعيدًا عن منهج النافع الممتع dulci utile إلى التقدير الفنى لمحاكاة الواقع Verisimilitude (لامرت وآخرون) (٣).

كان لدى جوتارد هيدجر Gotthard Heidegger – راعى الكنيسة السويسرى البروتستانتى وممثل البيوريتانية Puritanism الأوروبية – ارتياب جذرى فى كل القصص المتخيل fiction والخيال فى الشعر بوجه عام، وفى كتابه **ثراء الأسطورة القصصية أو خطاب فيما يسمى الرومانس** *Mythoscopia Romantica, oder Discours von den so benanten Romans* (١٦٩٨) يرى أن ظهور الشكل الأقصر فى فرنسا – القصة القصيرة nouvelle – علامة على أن هذا النوع الأدبى ككل سيتضاءل حتى ينقرض

---

(٢) استخدم بركن ألفاظًا وتعبيرات مماثلة فى مقدماته لما يلى: Herzog Anton Ulrich's *Aramena* (1669) and *Teutsche Redebind- und Dichtkunst* (1679). Cf. Johann Rist, *Zeit-Verkürtzung* (1668), "Fablehaffte Historien" and "wahrscheinliche Geschichten

(٣) Eberhard Lammert *et al.* (eds), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880* (Köln/ Berlin, 1971).

(لامرت وآخرون)، ويرى أن القصص التى تجمع بين الواقع والخيال أسوأ من القصص المتخيلة تمامًا، حيث إنها تزعم أنها تصحح عمل الله كما ينعكس فى التاريخ. وكان لابد أن تثير هذه الرؤية ردود أفعال شتى؛ فأعرب البعض عن اتفاقهم التام معها، بينما ساند آخرون، مثل ليبنتس Leibniz، بعض جوانبها، كما كان هناك معارضون أشداء، مثل نيقولاوس هيرونيموس جندلنج Nicolaus Hieronymus Gundling وإردمان نويميستر Erdmann Neumeister، واصلوا دفاعهم عن الرومانس، وأدان ليبنتس، عند عرضه لبحث هيدجر، القصص الغرامية histoires galantes الجديدة القادمة من فرنسا، بأنها قصص غير مقنعة عقلا من (حواديت العجائز) old wives' tales، إلا أنه أكد فائدة وإبداع أفكار جميلة ومثالية مثل ما نجد فى الرومانس البطولية الفرنسية، باعتبارها وسيلة من وسائل تهذيب الأخلاق، وكان رد فعل جندلنج يقوم على التمييز بين القصص الجيد والقصص السيئ، سواء كان طويلاً أم قصيرًا، ويتوقف الأمر إذا كان هذا القصص يتناول غرامًا فاحشًا أو غرامًا "عاقلاً"، وأكد بوجه عام على الفرق بين الاختلاق والكذب. إذا صح أن نويمايستر هو مؤلف كتاب **نظرة عقلية إلى الرومانسات** *Raisonnement über die Romanen* (١٧٠٨)، حيث نجده أكثر تقديرا من غيره للرومانس الغرامية galante Roman، خاصة فى شكليها الهزلى والهجائى، حيث عدَّها كتبًا موضوعة فى قواعد السلوك، مفيدة فى تحقيق قريحة اجتماعية prudentia civilis أو الشخصية الحقيقية للرجل المتودد للنساء فى المجتمع.

حتى منتصف القرن الثامن عشر، ظل النقد والنظرية يستندان إلى الأصناف المتوطدة السابقة. وعند مناقشة القضايا التقليدية، صار معيار محاكاة الواقع Verisimilitude مركزيًّا فى مناقشات جوتشد وبرايتنجر وبودمر Bodmer. تناول يوهان يعقوب برايتنجر Johann Jacob Breitinger هذا المعيار بالنسبة للشعر (بمعنى الأدب) بوجه عام معرفًا إياه بأنه أى شىء يعدّه الذهن النقدى ممكنًا وغير مناقض لنفسه فى موقف معين، وقدمت مناقشة بودمر لـ دون كيخوتة *Don Quixote* فى كتابه **مبحث نقدى عن العجائب الشعرية لدى الشاعر** *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der dichter* (١٧٤١) تطويرًا جديدًا لمعيار محاكاة الواقع، حيث أفسح فى

ذهن البطل مجالاً للحقائق الذاتية والزائفة التى احتفظت بصفتها نوعا من "العجائبى" marvelous فى حدود الإمكان، واعتقد، للمفارقة، أن هذه الأوهام تولد فى القارئ فضيلة أكبر من تلك التى تولدها رومانسات العصور الوسطى التى استقى منها دون كيخوتة أوهامه، كما تفلسف بودمر أيضًا حول نسبية حقيقة التاريخ؛ لأنها تعتمد بالضرورة على التقارير فقط، بالمقارنة بحقيقة الرياضيات، وجعلته هذه الحجة يرفع الرومانس إلى مستوى التاريخ (الذى ظل يحتل مكانة عالية). عرض يوهان كرستوف جوتشد Johann Christoph Gotsched بعض أعمال القصص النثرى قبل أن يضيف فصلا عن الموضوع للطبعة الرابعة من كتابه **مقالة فى نقد الشعر** *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (١٧٥١). وكان يستند إلى إويه قلبًا وقالبًا: يكتب بلهجة فرضية قوية عن اتساق رسم الشخصيات وثباتها وابتداء السرد من قلب الحدث *in medias res* وعقاب الرذيلة ومكافأة الفضيلة ومحاكاة الطبيعة (التى تعرَّف بأنها مشابهة ما يحدث فى الحياة الواقعية) وعلى الرومانس أن تنساق لهذا المعيار الأخير انسياقًا تامًا أكبر حتى من انسياق الملحمة له.

أحال جوتشد الرومانس إلى مرتبة أدنى فى هرمية الأنواع الأدبية، وأبدى اهتمامًا بها فى النهاية فى كتابه المذكور يرجع بلا شك إلى النجاح الكبير الذى أحرزه رتشاردسون Richardson وفيلدنج Fielding عند ترجمة أعمالهما إلى الألمانية فى منتصف أربعينيات القرن الثامن عشر. احتفت **المجلات الأسبوعية الأخلاقية** moral weeklies وحتى الدوريات المتخصصة learned periodicals بجمع الشخصيات والمواقف المعقولة والحث على الفضيلة، وتم النظر إلى تحليل أكثر العواطف البشرية سرية وأعمق منابع السلوك الأخلاقى عند رتشاردسون وفيلدنج على أنها أدوات تربوية فى المقام الأول، إلا أن عام ١٧٥١ شهد قول يوهان أدولف شليجل Johann Adolf Schlegel بمساواة الرومانس بالشعر كشكل من أشكال الفن، محددًا قيمتها فى قدرتها على الإمتاع، لا مجرد التعليم، وقارن كارل فريدريش ترلتش Karl Friedrich Troeltsch، بصورة أكثر تقليدية وأكثر نفعية ، الرومانس بالمسرحية، لدرجة أنه نادى بتطبيق القواعد المسرحية الأرسطية على كتابة القصص النثرى. ومثلما الحال فى إنجلترا حيث صار رتشاردسون وفيلدنج الشخصيتين البارزتين فى الجدل

حول المثالية idealism والواقعية realism فى رسم الشخصيات، تطور جدل مماثل فى العالم الناطق بالألمانية، حيث كان روسو نقيض رتشاردسون. ولكن حتى قبل عشر سنوات من ظهور رواية نوفيل إلويز *Nouvelle Héloise* (١٧٦١) لروسو، كان هناك دفاعان قويان – أحدهما لجوتهولت إفريم لسنج Gotthold Ephraim Lessing والآخر ليوهان كارل دانرت Johann Karl Dahnert – عن وصف الحياة الشخصية للشخصيات التى تنتمى لعامة البشر بفضائلها ورذائلها المعتادة.

كان دفاع روسو – ضد رتشاردسون (فى الخطاب الحادى عشر من اعترافاته *Confessions* ١٧٦١) – عن منهجه فى التركيز على قلة من الشخصيات ليست "فوق مستوى الطبيعة" وموضوع بسيط لابد أن يستمر فى جذب الاهتمام دون التشتيت الذى ينجم عن كثرة الوقائع والحوادث – كان هذا الدفاع نقطة البدء لمناظرة خصبة بين موسى مندلسون Moses Mendelssohn ويوهان جورج هامان Johann Georg Hamann. وللمفارقة، اتهم مندلسون، فى كتابه **رسالة عن أحدث ما فى الأدب محل النظر** *Briefe, die Neueste Litteratur betreffend* (١٧٦١)، روسو بتقديم شخصيات مثالية دون إظهار أدنى معرفة بأسرار القلب البشرى، وتلك صفة أعجب بها عند رتشاردسون، علاوة على أن روسو افتقر إلى المهارة السردية والقدرة على كتابة الحوار والمقدرة على الاستحواذ على خيال القارئ، ورد هامان ردًا مازحًا على مندلسون (١٧٦٢)، حيث أجاز أن يستخدم الفنان نوعًا من غير الممكن من أجل أن يخلق جمالا شعريًا، "لامعقول إلا أنه صادق" وأكد على قيمة الأصالة فى مقابل المحاكاة، وهو يشير إلى كتاب **تخمينات حول الإنشاء الأصيل** *Conjectures on Original Composition* لإدوارد يونج Edward young عدة مرات.

دارت كل هذه المناقشات حول الكتّاب الأجانب، وظلت المحاولات الألمانية القليلة فى المحاكاة فى الظل إلى حد كبير، أو تلقت نقدًا معاديًا(٤). وفيما بعد تم النظر إلى الكونتيسة السويدية *Schwedische Grafin* لكرستيان فورشتجوت جيلّيرت Christian Fürchtegott Gellert التى كتبها عام ١٧٤٦ على أنها أول رومانس ألمانية أصيلة، بالرغم

(٤) Vosskamp, *Romantheorie*.

من أنها لم تحظ بحماس كبير، ولكن بدأ النقاد خلال ستينيات القرن الثامن عشر فى الدفاع عن كتابة شكل قومى من القصص النثرى. واكتسبت رواية **قصة أجاتون** *Geschiche des Agathon* (١٧٦٧) شهرة خالدة باعتبارها أول رواية ألمانيـة عظيمـة "الروايـة الأولى والوحيدة للذهن المفكر"، حسبما يلاحظ لسينج، وكثر الثناء على جمع هذه الرواية بين جاذبية الخيال وعمق الفكر، إلا أنه تم النظر إلى مكان الحدث الذى يدور فى العصور القديمة على أنه عيب، خاصة حيث إن "الطابع المتفرد لأمتنا وما يستتبعه من تقاليد يمثل مادة خصبة للروايات"، على حد قول فريترش جابريل ريزيفيتس Friedrich Gabriel Resewitz، وأعرب عن أسفه على أنه لم يتجاسر أحد على نقل موقع الأحداث إلى ألمانيا، ومع ذلك تمثل رواية فيلاند نقطة تحول فى تاريخ الرواية الألمانية ونظرية الرواية، وقلد فيلاند فيلدنج بأن استخدم راويًا يجادل حول العمل الذى يرويه، وحدث ذلك أيضا فى أول رواية نشرت له وهى رواية **مغامرات دون سلفيو** *Abenteuer des don Sylvio* (١٧٦٤)، على سبيل المثال فى الباب الخامس، الفصل الأول، "حيث يسر المؤلف أن يتحدث عن نفسه". وفى هذه الرواية امتثل فيلاند لبودمر وبرايتنجر وأكد على "العجائبى" باعتباره عنصرًا جوهريًّا فى الفن. ولكن بينما وضع برايتنجر العجائبى جنبًا إلى جنب مع "الممكن"، استنبط فيلاند طريقة لدمج الاثنين فى دون سلفيو، فالسرد يجعل أوهام البطل الكيشوتية محتملة بصفتها حقائق فى ذهن الشخصية، حسبما يذهب الراوى، مصرًّا على أنه أيًا كان ما يحدث لدون سلفيو، فإنه يقع فى إطار المجرى المعتاد للطبيعة. وفى الباب الأول، الفصل الثانى عشر، يصدر الراوى تعميماته بشأن هذه المفارقة ويقول إنها موضوع عمله، وعندما وصف بودمر دون كيشوت بالطريقة نفسها، قابل بينها وبين رومانسات العصور الوسطى، حيث كان تقديم المغامرات العجائبية نفسها على أنها حدثت بالفعل.

يقدم فيلاند راويه مرة أخرى مثل فيلدنج بصورة تشى بالمفارقة على أنه شخص يروى تاريخ أحدث حقيقة وكذلك على أنه شخص يبتدع قصة، ولكنه يبتكرها دومًا وفقًا لمبادئ الطبيعة. ويذكر فيلاند فيلدنج بالاسم، ويدافع عن الطابع التاريخى لروايته أجاتون، فى مقدمة الطبعة الثانية (١٧٧٣) بأن صدقها لا يمثل صدق الوقائع التاريخية، بل صدق الطبيعة

البشرية بوجه عام، ويصر فى أكثر من موضع فى الرواية نفسها على أنهـا تتماشـى مـع الطبيعة أكبر بكثير من تلك "الرومانسات الوقتية" أو حتى "الأخلاقية" التى لا يتغير فيها البطل أبدًا(٥).

بُعيد عمل فيلاند ظهر كتـاب يوهـان تيموتـويس هـرمس Johann Timotheus Hermes بعنوان رحلة سوفينس من ميمل إلى سـكونيا *Sophines Reise von Memel nach Sachsen* (١٧٧٠) حيث انتقلت الأحدث أخيرًا إلى ألمانيا نفسها، كمـا يظهـر مـن العنوان. هناك خطاب من الرسائل الأولى فى هذه الرواية (من قبل المؤلف، على ما يبـدو) يدعو النقاد إلى التعاون فى خلق رواية ألمانية أصيلة فعلا تحذو حذو رتشاردسون وفيلـدنج، لكنها لابد أن تتجنب تقليدهما تقليدًا مباشرًا. ولابد أن تتميز هذه الرواية المثالية بهـدف جـاد ووقائع ذات صلة خفية بالرؤية الأساسية الخفية أيضا، كما تتميز بلغز فى هوية البطل حتـى تستحوذ على اهتمام القارئ على طول الخط، ولكن دون أن تجعل الشخصية الرئيسية كاملـة على نحو غير طبيعى (لامرت وآخرون). تساءل كاتب قام بعرض الرواية فى مجلة مركيـر الألمانية *Teutsche Merkur* (١٧٧٣) عما إذا كان التأكيد على الدهشة طريقة قابلة للبقـاء من طرائق الوصول إلى الأصالة، واعتقد أن هدف هرمس الأساسى يتمثل فى مؤازرة قضية الأخلاق الاجتماعية، إلا أنه أشار ضمنًا فى الوقت نفسه إلى أنه من الأفضل سرد تاريخ القلب البشرى وتقديم اكتشافات "نفسية" (وذلك استخدام مبكر لهذه الصفة فى نقد الرواية).

يمثل رد الفعل هذا التوجهات الجديدة فى نظرية الرواية الألمانية ونقـدها، وأسـهمت دورية مركير الألمانية ودورية المكتبة الجديـدة لـلآداب الرفيعـة والفـن الممتـع *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* إسهامًا كبيرًا فى ذلك. وفى الدورية الثانية منهما كان كرستيان جارفه Christian Garve، أستاذ الفلـسفة بجامعة لايبتسيج Leipzig، قد قال بأنه بينما تناول القدماء الجوانب المنظورة من الطبيعـة، يجب على المحدثين أن يأخذوا على عاتقهم مسئولية الكشف عن الحـافز الـداخلى للـسلوك البشرى وأن يجدوا طرائق ناجحة للتعبير عن هذه العواطف والأحاسيس فى الفن، وتأثر جارفـه

(٥) Preisendanz, "Auseinandersetzung".

فى هذه الآراء بالمفكرين الإنجليز أمثال إدموند بيرك Edmund Burke وهنرى هوم Henry Home. هناك مقالة أكثر نفعية نشرت فى هذه الدورية بعنوان **الحدث والحوار والسرد** Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung (١٧٧٤) للكاتب يوهان يعقوب إنجل وفيها حوّل هذا المفهوم ومفاهيم مرتبطة به إلى مبحث فى أركان الرواية، وأراد أن يوسع "الحدث" action ليشمل التعبير عما يدور فى النفس، وهنا فضل الحوار على السرد تفضيلاً كبيرًا بصفته ذا قدرة تعبيرية أكثر مباشرة وبراعة وبالتالى طريقة أكثر نجاحا من طرائق التقديم. من ناحية أخرى، يسمح السرد بحرية أكبر فى تناول الزمن من خلال تسليط الضوء على لحظة زمنية معينة أو على العكس من ذلك المرور مرور الكرام على حلقة episode بأكملها من حلقات السرد، كما فى عبارة تلخيصية مثل "جئت، رأيت، تغلبت". كما أن السرد يفسح مجالاً أكبر بكثير من الحوار لتقديم وجهة نظر الراوى.

تأثر فريترش فون بلانكنبورج Friedrich von Blanckenburg بكل من جارفه وإنجل، وفى العام نفسه (١٧٧٤) كتب أول كتاب ألمانى فى نظرية الرواية بعنوان **مقالة عن الرواية** *Versuch über den Roman*. وبالرغم من أن الكتاب يفتقد الأصالة الفكرية، فإن أهميته تكمن فى التوفيق بين الاتجاهات السابقة إزاء القصص النثرى وصبها فى كل متسق، وعدَّ بلانكنبورج الرواية خليفة الملحمة، حيث إنها تأخذ الحياة ككل مسرحًا لها، ولا تقتصر على تناول الحب، وتبنى مصطلح فيلدنج "قصيدة ملحمية كوميدية نثرية" قلبًا وقالبًا، ورفض "الأبطال الكاملين" perfect heroes عند رتشاردسون. وبعد أن عبر عن أستاذية فيلدنج له، اتجه إلى رواية أجاتون لفيلاند معتبرًا إياها نموذجه الأساسى، وبدلا من أن يشغل الروائى نفسه بالأحداث المتجهة نحو الخارج outward actions كما فى الملحمة، ينبغى عليه أن يشغل نفسه بتصوير التاريخ الداخلى للإنسان، ولكن طبقا لمخطط أو حبكة تم تدبره أو تدبرها جيدًا بطريقة تجعل العمل فى مجمله بمثابة مثال أخلاقى للقارئ(٦).

بالرغم من أن كتاب بلانكنبورج محافظ إلى حد كبير، فإنه يحتوى أيضًا على بذور ما ينظر إليه عادة على أنه الصورة الألمانية الخاصة من ذلك الشكل الأدبى [الرواية] كما

(٦) Wölfel, "Schlegels Theorie".

تطورت فى أعمال جوته ومن جاءوا بعده: التركيز على الحياة الباطنة للفرد، وفى أغلب الحالات فى مواجهة المجتمع أو بمعزل عنه. ولكن قبل أن يتحقق هذا الازدهار، كانت هناك بعض الآراء المرتابة فى إمكانيات تحرير هذا النوع الأدبى من العناصر الأجنبية، خاصة الإنجليزية، ومن التأثير الكلاسيكى، خاصة تأثير الملحمة، بالإضافة إلى الرواية "الأخلاقية"، أتاحت دورية المكتبة الجديدة متنفسًا صغيرًا للرواية "السياسية" كما مارسها ألبرخت فون هالر Albrecht von Haller فى روايته فابيوس وكاتو *Fabius und Cato* (١٧٧٤)، ولكن المعنى الكامل لمثل هذه الأعمال لن يفهمه إلا القارئ الواسع الاطلاع فلسفيًا وسياسيًا. من ناحية أخرى، انتقد يوهان هاينريش ميرك Johann Heinrich Merk المستوى المتدنى للقصص الألمانى؛ لأنه يفتقد النضج وتجربة الحياة الواقعية عند ممارسيه (الشباب فى الغالب) (دورية مركير الألمانية، ١٧٧٨)، وحتى لو ظلت الرواية ذات طابع ملحمى فى الأساس، إلا أنها لابد أن تتناول العواطف البشرية الصادقة الأصيلة(٧). وبعد ذلك بعامين، صك يوهان كارل فيتسل Johann Carl Wezel عبارة "ملحمة مدنية بورجوازية حقًّا" ليصف الرواية الحديثة المثالية فى مقدمة روايته هيرمان وأولريكه *Herrmann und Ulrike* (١٧٨٠). وظل هذا المصطلح شائعًا فى وصف التطلع إلى شخصية قومية نموذجية فى الرواية الألمانية، ونشد فيتسل حل ذلك من خلال الجمع بين نوعى الملهاة comedy والسيرة الشخصية biography مع إدخال "العجائبى"، ويقوم ذلك على دمج غير مألوف للأحداث أو شدة تأثيرها على عواطف الشخصية الرئيسية وسلوكها، ولكن يجب أن يكون ذلك دوما بهدف خلق كل فنى، وفى حالة فيتسل نفسه، بهدف تثقيف القارئ.

واصل آخرون النقاش حول علاقة الرواية بالأنواع الأدبية الأخرى لفترة من الوقت بعد ذلك، وفى مقالة طويلة نشرت عام ١٧٩١ فى دورية المكتبة الجديدة، قال المؤلف مجهول الاسم بدمج التقديم المسرحى للحوار والأسلوب السردى فى سرد الحدث عند تصوير الشخصية بالتدريج، ولكن مغزى حجته يتمثل فى إظهار أوجه قصور الأسلوب المسرحى فى الغالب، أى تتابع مشاهد الحوار، فالقارئ يرغب أيضًا أن يستنير ويتعلم من خلال السرد

(٧) Vaget's article in *PMLA*.

أشياء عن الظروف وتأثير المجتمع والأماكن والأزمنة، والحوار كذلك هو الطريقة الوحيدة لملء الفجوات بين حلقات السرد المهمة حتى يتم خلق كل متناغم.

نجد فى الباب الخامس من رواية جوته نشأة فيلهلم مايستر وتلمذته *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (١٧٩٥) مناقشة مقارنة لخصائص الرواية والمسرحية، وتركز المناقشة على الفروق الجوهرية، الأمر الذى يوحى بأنه من الواجب الإبقاء على انفصال هذين النوعين، واستمرت المناقشة خارج هذه الرواية من جانب شيلر Schiller فى الرسائل التى تبادلها مع جوته حول الشعر الملحمى والمسرحى(٨). استطاع شيلر – هو وهيردر Herder الذى أكد على الطبيعة الشاملة المتبحرة للرواية – أن يبعد المناقشة عن المنهج الفرضى لعصر التنوير الذى يركز على طبيعة المنتج النهائى ويحولها نحو الاعتراف المستمد من الرومانسية بأن الروائى مبدع تمكنه عبقريته من أن يخلق جمالاً حقيقيًا يتسق مع الطبيعة والمثل الأعلى، وذلك ما يجعله شاعرًا فى الأساس (لامرت وآخرون). وانطلاقًا من هذه البدايات طور فريدريش شليجل Friedrich Schlegel ونوفاليس Novalis ومن خلفوهما آراء فى الرواية وضعت هذا النوع الأدبى ونظريته فى قلب الرومانسية الألمانية.

النظرية الهولندية والنقد الهولندى

فى هولندا كان نشر القصص النثرى قبل الربع الأخير من القرن السابع عشر مقصورًا إلى حد كبير على ترجمات عن أصول فرنسية وإيطالية وإسبانية، ولم يكن هناك تفكير مستقل كبير حول هذا القصص. ترجمت ترجمة أميو Amyot الفرنسية لرواية هليودورس Heliodorus بعنوان **الإثيوبيان** *Aethiopica* إلى اللغة الهولندية عام ١٦١٠، ولكن تم تحوير مقدمتها المنظومة إلى مجرد ثناء على النص لفائدته الأخلاقية (المجلد الأول)، وفى أغلب الأحيان كان يتم حذف المقدمات الأصلية، حتى فى حالة مقدمة جورج دى سكيديرى Georges de Scudéry المهمة لرواية إبراهيم *Ibrahim* (١٦٤١، ترجمت عام ١٦٧٩). ومن الواضح أن الغياب الفعلى للنصوص الأصلية أعفى من ضرورة الدفاع عن

(٨) Schiller, *Briefwechsel*, Bd. I, nos. 177, 186, 367.

القصص النثرى بالنسبة للأنواع الأدبية الأخرى، مثل الملحمة – وكان ذلك من الاهتمامات الكبرى للروائيين الفرنسيين. فى الواقع، تركز المقدمات القليلة المتوفرة على الآثار الأخلاقية، وتحث القارئ على تقليد الشخصيات الطيبة وسلوكها وعلى الانصراف عن الشخصيات الشريرة وسلوكها، وهناك قضية نقدية برزت من آن لآخر، ألا وهى مقدار صدق القصة، ويميز شخص يدعى ن. ب. أ. N. B. A – وهو مترجم رواية باليفاتوس Palaephatus بعنوان **تواريخ فان دى أونجلوفلجكه** *Van de Ongelooflijcke Historiën* (١٦٦١) – التخييل عن الكذب، ويدافع عن أولاهما باعتباره طريقة جذابة (بشرط مشابهتها للواقع) فى دفاعها عن الصدق. هناك ملاحظات عرضية عن الشكل تدل على نفور مبكر من البنيات المتقنة ذات الحلقات، كما فى أستريه *L'Astrée* للكاتب دورفيه D'Urfé وأركاديا *Arcadia* للشاعر الإنجليزى سيدنى مما يفسر السبب فى أنهما لم يترجما كاملين فى البداية. لم يكتسب مصطلح الرواية – الذى أصبح اليوم مصطلحًا نوعيًا لا شك فيه فى هولندا كما فى كل دول أوروبا – هذا الرواج العام فى هولندا بسرعة اكتسابه إياه فى ألمانيا، فقبل عام ١٧٠٠، كان يستخدم بشكل متقطع، وفى أغلب الحالات بمعنى سلبى، ماعدا فى بعض المقدمات المترجمة عن الألمانية، للدلالة على افتقاد الصدق فى القصة، ولكن تحديد أنواع القصص النثرى وخصائصه أو متطلباته ظل غائبًا لفترة طويلة، ولكن بنهاية ستينيات القرن السابع عشر، تناول كاتبان، فى إهداء ومقدمة شعرية على الترتيب، القصة القصيرة باعتبارها رد فعل مستحبًا على الرومانس البطولية الطويلة، وفى الوقت نفسه بدأ بعض كتّاب المقدمات يثنون على الكتاب الهولنديين أمثال يوهان فان هيمسكيرك Johan van Heemskerk ولامرتوس فان دن بوس Lambertus van den Bos ويان برونه دى يونجه Jan Brune de Jonge ووضعوهم على قدم المساواة مع كتّاب القصص الأجانب فى الجودة. لكن بعيدًا عن ذلك، لم تحتل القصة القصيرة Nouvelle مركزًا وطيدًا فى هولندا كرد فعل نحو الرومانس البطولية، ولم يصبح أى من هذين الشكلين موضوعًا لكثير من التأمل والجدل.

على ضوء ما سبق يمكننا أن نجد قدرًا من الغرابة فى أن مبحث إويه ترجم مرتين (فى ١٦٧٩ و ١٧١٥)، ولا يمكن أن يرجع ذلك إلى أى سبب سوى لمكانته الدولية الرفيعة،

أما مضمونه، الذى يدافع عن المكانة العالية للرومانس البطولية ونسبها الأصيل، فلم يلعب أى دور فى المجادلات التى نمت تدريجيًا حول القصص النثرى فى هولندا، فلقد اتخذت المناقشة الهولندية اتجاهًا مختلفًا تمامًا، يشبه ما كان فى إنجلترا أكثر من شبهه بما كان فى فرنسا أو ألمانيا، حتى ولو كانت الترجمات عن الإنجليزية مازالت نادرة. وتطالب كل مقدمات القصص النثرى تقريبًا فى الفترة التى توسطت ترجمتى إوبيه [١٦٧٩ – ١٧١٥] بصدق الوقائع للأحداث التى يسردها هذا القصص، بدلاً من مجرد محاكاة الواقع. على كل، كان هناك ارتياب فى كل قصص متخيل fiction فى الدوائر البروتستانتية التقليدية التى ظلت مهيمنة، علاوة على أن الفكرة الغالبة بشدة التى عبر عنها الشاعر الهولندى الكبير يوست فان دن فوندل Joost van den Vondel وفقيه اللغة والكاتب المسرحى لوديفيجك مايجر Lodewijk Meijer وآخرون والقائلة بأنه يجب على النصوص الأدبية أن تستخدم النظم – هذه الفكرة حالت دون تحقيق المطالب الأدبية للقصص النثرى (المجلد الأول)، لذلك لا عجب من أن المقدمات واصلت التأكيد على التوجيه الأخلاقى الواجب استنباطه من الأعمال التى تقدم لها، خاصة من قبل الشباب، ومن الأمثلة الدالة هنا المقدمة التى كتبتها كاتبة مجهولة الاسم لروايتها D'Openhertige Juffrouw عام ١٦٩٩، وزعمت أنها كتبت عن أمور "عامة" لنساء اتخذتهن من الواقع، إلا أنها أخفت أسماءهن، بأسلوب بسيط غير مزخرف وفى شكل المذكرات إلى تتبع التسلسل الزمنى البسيط. ادعى هندريك سميكس Hendrik Smeeks كذبًا أنه محرر رواية عن جزيرة فى البحر الجنوبى South Sea تسمى *Krinke Kesmes* كتبها رحالة يدعى جوان دى بوسوس Juan de Posos (١٧٠٨)، ودافع عن أسلوبه بأنه يعكس بساطة البحّار "الذى من الطبيعى بالنسبة له تقديم الوقائع الحقيقية أكثر من استخدام اللغة المنمقة". فى بعض الحالات يمكن أن يكون لهذه التواريخ أو المغامرات gevallen أو السير الحياتية levens أساس من الواقع، ولكن لابد أن معظم القراء – مثل أولئك القراء الذين أدركوا أن اسم مملكة "كرنكه كسمس" جناس قلب(*) anagram لاسم

(*) جناس القلب عبارة عن جناس بين كلمتين أو أكثر ينتج عن قلب أو تغيير ترتيب حروف الكلمة كالجناس بين كلمتى "رمز" و"زمر"/ "جمال" و"مجال" / "بيرم" و"مبرى"، "حسنى" و"تحسى"، ... إلخ. (المترجم)

المحرر Kesmes / Smeeks – قدروا مثل هذه الأعمال على أنها قصص متخيل فى المقام الأول.

لم تحدث تغيرات تذكر فى هذه المواقف حتى بداية خمسينيات القرن الثامن عشر، فلقد أكدتها وقوتها ترجمات روايات ديفو Defoe، وكتب مترجم رواية روبنسون كروزو *Robinson Crusoe* (١٧٢١) مقدمة خاصة به ذات استرسال مطول حول مقدمة المؤلف الأصلية، واستطال تأثير ديفو بسبب المحاكيات العديدة التى قلدته، وتلك المحاكيات التى تسمى "الروبنسونيات" Robinsonades، واستمر كل من المترجمين والمقلدين فى التأكيد على صدق قصصهم وأثرها الأخلاقى وطبيعية أسلوبها، ولكن بالإضافة إلى هذا الاتجاه المتواصل، برزت مقدمات من آن لآخر، معظمها مترجمة، تقر باختلاق الروايات التى تقدم لها وتدافع عن هذا الاختلاق، ومن ركائز مثل هذا الدفاع أن الإمكان وحده هو المطلوب للوصول إلى الهدف نفسه الذى تهدف إليه القصص الحقيقية؛ لأن ذلك الإمكان يعطى توجيهًا أخلاقيًا كذلك. كما كان هناك ميل آخر لاتخاذ إوبه مثلا فى المطالبة بالرواية الأدبية بناء على الصفات الملحمية على مستوى الأسلوب والبنية، وكانت رواية تليماك *Télémaque* لفنلون Fénelon بمثابة المعيار هنا، فبالرغم من أن مترجمها أعتبر أن كونها نثرًا لا غبار عليه، إلا أن مترجمًا لاحقًا شعر أنه من الواجب عليه أن يوفى القصة حقها كاملاً ويترجمها إلى اللغة الهولندية شعرًا على وزن البيت السكندرى سداسى التفاعيل اليامبية Alexandrine Verse، وبالتالى يتخلص من آخر عقبه أمام وصولها إلى المكانة الملحمية الكاملة(٩).

ولكن تحويل النثر إلى شعر لا يستطيع بالطبع أن يرفع مكانة القصص النثرى بهذه الصورة، وتطلب تحقيق ذلك نماذج رتشاردسون وفيلدنج وتم الالتفات إليها بالفعل تدريجيا. وترجمت مقدمة فيلدنج والفصول التمهيدية لأبواب رواية جوزيف أندروز *Joseph Andrews* (دون ذكر اسم المترجم) جنبًا إلى جنب مع النص فى وقت مبكر عام ١٧٤٤. ويسرى الشىء نفسه على رواية توم جونز *Tom Jones* فى ١٧٤٩-١٧٥٠، التى ترجمها

---

(٩) F. de Salignac de la Mothe Fénelon, *De Gevallen van Telemachus*, trans. Isaak Verburg (Amsterdam, 1715), *Telemachus uit het Fransch ... in Nederduitche Vaerzen Overgebracht*, trans. Sybrand Feitama (Amsterdam, 1733), Voorrede.

إلى الهولندية المترجم المتمرس بيتر لوكليرك[١٠] Pieter Le Clercq، وكانت رواية باميلا *Pamela* قد ترجمت إلى الهولندية بالفعل عامى ١٧٤١ – ١٧٤٢ (بما فيها مقدمة رتشاردسون القصيرة مع حذف رسائل الثناء)[١١]. لم تكن هذه المقدمات المترجمة انعكاسًا أمينًا للفكر الهولندى المحلى بالضرورة، لكن لابد أنها حفزت هذا الفكر على الأقل. ويبدو أن ذلك حدث فى مقدمة الرواية "الروبنسونية" الهولندية مجهولة المؤلف (غير المترجمة) بعنوان **دى فالزهيرسه روبنسون** ***De Walsherse Robinson*** عام ١٧٥٢، وزعمت المقدمة أنها تقدم رواية حقيقية، ولكن بالرغم من أنها كانت تتملق الفكرة القائلة بأن الرومانسات المتخيلة يمكن أن يكون لها أثر على الشباب، فإنها فى الوقت نفسه مدحت التعليم الأخلاقى لهوميروس Homer وفرجيل Virgil، ولا يهم إذا كانت قصصها تاريخية أم مختلقة. كان ذلك صوتًا مازال يتأرجح بين القديم والجديد، عزف بيتر أدريان فرفر Pieter Adriaan Verwer على وتر جديد فى العام نفسه، وفرفر مترجم كتب مقدمة خاصة به ليدافع عن اختلاق رواية **حياة هنريت ستوارت** ***Het Leven van Henriette Stuart*** للكاتبة تشارلوت لينوكس[١٢] Charlotte Lennox، وبدأ بالهجوم على كتّاب التاريخ؛ لأنهم يدرجون القصص المختلقة فى سردهم، علاوة على أن تغاير التأويلات المختلفة للتاريخ تجعل الصدق التاريخى مشكوكًا فيه، كما أن اللاهوت والقانون والفلسفة لهم أيضًا خرافتهم الخاصة: "انظر إلى المخططات المرسومة من الحياة الروحانية... حيث تنتج المخططات العديدة رومانس روحانية دون أن تتلمس الصدق. لماذا إذا لا يقوم الذهن الألمعى الذكى باختراع مغامرات لها شكل التاريخ ويستطيع من خلالها أن يمتع أخاه الإنسان؟".

فى عام ١٧٥٢ حدثت نقطة تحول حقيقية ومعترف بها دوليًا فى نظرية الرواية الهولندية، نتيجة للتأملات المستفيضة لراعى الكنيسة المينونى(*) يوهانس شتنشترا Johannes

---

(١٠) De Voogd, "Fielding".

(١١) Mattheij, "Bibliography".

(١٢) Amsterdam, 1752, translation of *The Life of Harriot Stewart*.

(*) نسبة إلى مينو سيمونز Menno Simons (١٤٩٦ – ١٥٦١) الزعيم الدينى الفريزى Frisian، ويطلق هذا اللقب على أى عضو من أعضاء الفرقة البروتستانتية التى ترفض تعميد الأطفال وتنظيم الكنيسة ومبدأ تحول الخبز والخمر إلى لحم المسيح ودمه فى التناول، كما ترفض الخدمة العسكرية والمناصب

Stinstra التى صاحبت ترجمته للمجلدين الأولين من رواية كلاريسا *Clarissa*. وتلا ذلك حتى عام ١٧٥٥ مقدمات أخرى للمجلدات المتبقية، وللمفارقة زعم أن قدوته فى ذلك هى فصول فيلدنج التمهيدية لرواية توم جونز (سلاترى Slattery، شتنشترا *Stinstra*). فى الواقع، استند تفكيره إلى كلٍ من رتشاردسون وفيلدنج. كان للمقدمة الأولى، التى تشغل ٣٧ صفحة، غرض إقناعى على نحو شديد، حيث نظمها وفقًا للمبادئ البلاغية للخطابة الكلاسية، ويبرز هدفها منذ البداية عندما استبق شتنشترا دهشة القارئ من أن يشغل رجل دين نفسه بالقصص النثرى، وبعد أن يذكر القارئ بأن فنلون Fénelon وإويه كانا من رجال الدين، يطور حجته الأساسية القائلة بأن القصص إذا اتصف بالخصائص الصحيحة يكون من خلال ضرب الأمثلة أكثر فاعلية من الوجهة الأخلاقية من فاعلية كتب التعليم الأخلاقى والدينى، حيث إن هذه الكتب تقدم القواعد السلوكية فقط، ولا يمثل غياب الصدق الوقائعى هنا عائقًا، ما دام القصص يلتزم بالممكن والطبيعى. فى العادة يقدم تواريخ المشاهير أو سيرهم قصص الأحداث الشهيرة فقط، أما الرواية فبإمكانها أن تظهر أحداث الحياة العامة البسيطة العائلية بالإضافة إلى بواعثها ومقاصدها وبالتالى تكون قدوة للجميع. وبالرغم من أن الشخصيات فى رواية كلاريسا تمثل الفضائل والرذائل، فإنها ليست كاملة أو شريرة تمامًا، وتظهر فردية أكبر من شخصيات فيلدنج الذى "يركز أكثر على العام ويرسم مخططًا خارجيًا وبدائيًا"، وهذه الشخصيات ذات طابع متسق ويمكننا التعرف عليها من خلال أسلوب رسائلها، ويبين هذا الملمح معرفة ثاقبة بالطبيعة البشرية من قبل المؤلف (لم يكن بإمكان شتنشترا إلا أن يخمن أنه رتشاردسون) الذى يطبق هذه المعرفة من خلال الجمع العجيب بين قوة الخيال وحدة الفهم ورزانة الحكم.

أكد شتنشترا فى المقدمة الثانية على قيمة الاسترخاء والقراءة من أجل الاستمتاع، ونتيجة لذلك تساعد القراءة الجيدة على التلذذ بالفضيلة، بشرط أن نقرأ بعناية واهتمام، حيث

العامة وحلف اليمين وتتميز بالاستقلال عند أداء الصلاة وبساطة الحياة كما ترفض سلطة الكنيسة ونشأت فى الأصل فى هولندا ثم انتقلت إلى دول أوروبية أخرى. (المترجم)

إن التفاصيل الدقيقة هى التى تكشف الكثير عن الناس، وعندما نطبق ذلك فى الحياة على أشخاص غيرنا نتعلم القريحة، وعندما نطبقه على أنفسنا نكتسب معرفة بالذات، تلك المعرفة التى تعد مصدر الحكمة، علاوة على أن المواد الثرية نفسها ستوسع فهمنا وتنشط فطنتنا وتجعل حكمنا أكثر حدة ودقة. أما المقدمة الثالثة فتبرير للخيال بصفته وسيلة لاكتساب الفضيلة، وتدافع المقدمة الرابعة عن النهاية المأساوية لرواية كلاريسا بالطريقة نفسها دافع بها رتشاردسون.

لم تكن أى من حجج شتنشترا أصيلة تمامًا من وجهة النظر الدولية، إلا أن أهميته بالنسبة لتاريخ الأدب الهولندى تكمن فى أنه نجح فى أن جعل الرواية جديرة بالاحترام، ولكن ليس على المستوى الفنى بقدر ما هو على المستوى الأخلاقى، ومن هنا علَّم المؤمنين المسيحيين الجادين قراءة الروايات من النوع الأخلاقى، ومن الملامح الحديثة لمنحاه هذا تركيزه الصريح على أثر العناصر العديدة للرواية الأخلاقية على القارئ، وتجاوزت تأملاته الواسعة وضعية المقدمة وسرعان ما أصبح لها تأثيرها الخاص، الأمر الذى جعلها جسرا يوصلها بالنقد الأدبى الذى لا يتخذ شكل المقدمة، ويقرأ فى عروض الكتب والمقالات المنشورة فى الدوريات مثل مجلة سبكتاتر *Spectator*.

يبرز دور شتنشترا مرة أخرى إذا نظرنا للوراء إلى ما قبل عصره. كان الموقف مختلفًا تماما فيما يتعلق بعروض أعمال رتشاردسون، ولم يرد ذكر لرواية باميلا فى الصحافة الهولندية مطلقًا، بالرغم من أن ترجمتها(١٧٤١ – ١٧٤٣) تلتها مباشرة ترجمتا كلٍّ من باميلا ملامة *Pamela Censured* (بعنوان باميلا راضية عن نفسها *Pamela Bespangled* ١٩٤٢ حتى قبل أن تكتمل ترجمة باميلا نفسها) ورواية ضد باميلا *Anti-Pamela* للسيدة هايوود[١٢] Mrs. Haywood (١٧٤٣). فيما يتعلق بالمقالات، فلقد سخر أبو المجلات الأسبوعية الأخلاقية الهولندية يوستوس فان إفن Justus Vel Effen فى مجلته سبكتاتر الهولندية *Hollandsche Spectator* لعام ١٧٣٤ من الرومانس البطولية والمغالاة فى شخصيتها ومغامرتها، وانتقد موليير فى عمله كاره البشر *Misanthrope* المكتوب باللغة الفرنسية والذى ترجمه إلى الهولندية بيتر لوكليرك Pieter le Clercq (١٧٤٢–١٧٤٥)

زيف هذه الرومانس وأثرها الذى يعدى الناس بالأفكار التافهة والخطيرة(١٣). فى المقابل، رد إيلى لوتساك Elie Luzac فى مجلته مشاهد الأراضى المنخفضة *Nederlaldsche Spectator* قبل مقدمة شتتشترا بعام على السؤال المازح لأحد القراء "ضابط جيش نال قدراً بسيطاً من التعليم" عما إذا كان يمكن استنباط دروس أخلاقية من الروايات بأنه يجب أن يقرأ كلاريسا ويسترشد بمقدمة شتتشترا(١٤). وفى وقت متأخر من عام ١٧٨٨ كان هناك كاتب مقالات آخر فى الدوريات يرغب فى الإدلاء بدلوه حول قراءة الروايات، وشعر أنه ليس هناك أمامه أفضل من أن يقدم تلخيصاً مطولا لأفكار شتتشترا(١٥).

بالرغم من أن شتتشترا فضل تصوير رتشاردسون للشخصيات على تصوير فيلدنج له، فإنه لم يشارك رتشاردسون نفوره من منافسه. فى الواقع، كان استقبال فيلدنج فى هولندا بوجه عام لا يقل استحساناً عن استقبال رتشاردسون، ولم يكن هناك شعور بالحاجة إلى التحيز إلى أحدهما كما كان الأمر فى إنجلترا، برغم الإدراك التام للفروق بينهما. فتم النظر إلى أعمالهما على أنها نوع جديد من الروايات جرت العادة على وصفها بـ"الأخلاقية": Zedelyke roman(١٦) أو zedekundige roman. وبالرغم من أنه بالنسبة لمن ترجما جوزيف أندروز و توم جونز اللذين جاءا قبل شتتشترا، أغنت تأملات فيلدنج المستفيضة عن أية مقدمات خاصة بهما، فإن ى. أ. فيرفر J. A. Verwer – بعد ترجمته لرواية لينوكس Lennox عام ١٧٥٢ومرة أخرى فى ترجمته الهولندية لرواية أميليا *Amelia* عام ١٧٥٣ – كتب مقدمتين قبل المجلدين الأول والسادس من ترجمته، وفى المقدمة الأولى خص فيلدنج بثناء كبير على الطبيعية التى صور بها ما يعتمل داخل النفس، وفى المقدمة الثانية ناقش

---

(١٣) Justus van Effen, *De Hollandsche Spectator*, x (1734), no. 255; *De Misanthrope of Gestrenge Zedenmeester* (3 vols., Amsterdam, 1742-5), I, III.

(١٤)– "Brief van Lugthart of er zedenpreken uit romans te haalen zyn", *De Nederlandsche Spectator*, 5(1753).

(١٥) "Gedagten oner 't leezen van vercierde geschiedenissen en romans", *Algemeene Vaderlandsche Letteroefeningen*, 3, 2 (1788).

(١٦) E.g., Cornelis van Engelen in *De Philosoophe*, no. 42 (1766).

استقبال هذه الرواية المعاكس فى إنجلترا، ودافع عنها أنها تكملة طبيعية لرواية توم جونز، وأن شخصية بوث Booth صورة أكثر نضجًا من شخصية جونز Jones [١٧].

حظيت رواية توم جونز باستقبال متحمس على نحو غير معتاد فى دورية دى بوكتسال *De Boekzaal* (١٧٥١)[١٨]، وكانت دورية ذات مكانة عالية تقوم بتقديم عروض وتحليل للكتب، وكانت عادتها أن تقتصر على ملخصات ومستخلصات. وبالرغم من أن من كتب عرضًا للرواية اعتقد أن باميلا كتبها المؤلف نفسه، فقد تطرق إلى الفروق بين الروايتين بالنسبة للحبكة وأسلوب السرد، وبالتالى حدد الخطوط العريضة لرسالة فيلدنج التربوية والأخلاقية، ولخص القصة وأثنى على شخصيات الرواية وطبيعيتها واتساقها، وأثنى على الأحداث بأنها مختلقه بصورة ذكية ومضفرة ببعضها بصورة فنية ومترابطة مع بعضها بعضًا بصورة طبيعية، وأثنى كذلك على الشكل وبراعة الفصول التمهيدية التى لا تبارى، ووصف الأسلوب بأنه ممتع وسلس وطبيعى ويناسب الموضوع.

وهكذا ازداد تأثر النقد الهولندى فى خمسينيات وستينيات القرن الثامن عشر بالروايات الإنجليزية الجادة فى مقابل الشكل الروائى الفرنسى الذى رفضه ذلك النقد فى العادة باعتباره تافهًا[١٩]، وشجع على ذلك الأعمال القادمة من فرنسا نفسها: نشر كتاب **تقريظ رتشاردسون** *Eloge de Richardson* لديدرو Diderot (بالرغم من أنه ينسب لأرنو Arnaud) مرتين مترجمًا (فى ١٧٦٣و ١٧٧٠)[٢٠]. ولكن نظرًا لكثرة ترجمات الروايات الإنجليزية التى ظهرت فى ذلك الوقت فى السوق، كان هناك وعى مؤلم بغياب الروايات الهولندية التى تناظرها[٢١]. واقترح ناقد هولندى يدعى ريجكلوف ميخائيل فان جوينس Rijklof Michael

(١٧) De Voogd, "Fielding".

(١٨) De Boekzaal der Geleerde Wereld, 73 (Sept. 1753); Boheemen, "Fielding and Richardson".

(١٩) *De Gryzaard*, I (1767).

(٢٠) "Lofrede op den heer Richardson, schryver van de Pamela, Clarissa en Grandison", *Vaderlandsche Letteroefeningen*, 3, 2 (1763); and *Algemeene Oefenschoole*, 10, 6 (1770).

(٢١) تم القيام بمحاولة لإنتاج نظير هولندى لرواية باميلا، وهى رواية باميلا الهولندية *De Hollandsche Pamela* (مجلدان، امستردام، ١٧٥٤). ولكنها كانت تنظر للماضى، لأن المحرر أنكر اختلاقها بأن زعم

van Goens على الروائيين المرجـوين أن يبـدعوا بكتابـة قـصص أخلاقيـة قـصيرة verhalen zedekundigo، ونظرًا لغيـاب النمـاذج الإنجليزيـة هنـا حبـذ مرمونتـل Marmontel نموذجًا جيدًا ليقتدى به أولئك الروائيون المرتقبون(٢٢).

لم يكن فان جوينس إلا واحدًا فى خط متواصل من المفكرين والنقاد الهولنديين الـذين تقاسموا رؤية متحررة فى الـدين (فـى الغالـب مينـونيين Mennonites ومحتجـين أو أرمينيوسيين(*) Remonstrants)، وبالرغم من أنهم كانوا أقلية صغيرة فى مواجهة الأغلبية التقليدية فإنهم كان لهم تأثير كبير فى الأمور الثقافية، خاصة من خلال **المجلات الأسـبوعية الأخلاقية** moral weeklies العديدة التى كانوا يحررونها (٢٣)، وكانوا جميعهم ينظرون بعين الاحترام والتبجيل للرواية الإنجليزية، لذلك اعتمد الأرمينيوسى أ. أ. فان دى ميرش A. A. Van De Meersch على رواية جرانديسون *Grandison* ليستمد منها الإرشـاد والهدايـة فيما يتعلق بأدب الرحلات وتعريف المسيحى التقى(٢٤)، وذلك فى مجلة المفكر *De Denker*. ورشحت مجلة الفيلسوف*De Philosooph* – التى كان يـديرها كـورنيليس فـان إنجـيلن Cornelis Van Engelen صديق شنتشترا – للفتيات مبادئ القريحة والفضيلة الموجـودة

فى مقدمتها بأن الرسائل التى كتبتها المسكينة الجاهلة تسوتجه جربـرانتس Zoetje Gerbrants كانـت حقيقية، وجعل موقع أحداث الرواية فى بلاط الملك وليم الثالث، حيث تصرفت الفتـاة الفاضـلة بطريقـة سلبية ولكنها ناجحة مثل بطلة رومانس بطولية.

(٢٢)– "Het zedenkundig verhael" in *Nieuwe Bydragen tot de Opbouw der Vaderlandsche Letterkunde*, 2 (1766)

حيث يتم تعريفها بأنها "تقديم أصيل وموجز لحدث متخيل، لتحسين أخلاق الناس المكتوبة لهم أو انتقاد حماقاتهم"

(*) الترجمـة الحرفيـة للمـصطلح هـى "المحتجـون" أو "المنـشقون" أو "الخـوارج" ويطلـق علـى الأرمنيـين أو الأرمينوسـيين الهولنـديين الـذين انشقوا عـام ١٦١٠ علـى الكالفينيـة المتـشددة؛ لـذلك فـضلنا أن نتـرجم هـذا المصطلح بالأرمينوسيين، نسبة إلى عالم اللاهوت الهولندى البروتستانتى يعقوبوس أرمينيوس Jacobus Arminius (١٥٦٠ – ١٦٠٩)، والمحتج أو الأرمينيوسـى هـو أحـد أتبـاع الاحتجـاج الأرمينيوسـى عـام ١٦١٠، ويدل المصطلح على الإيمان بالمبادئ المسيحية البروتستانتية التى نشرت عام ١٦١٠ لأرمينيوس وترفض القدر المسبق المطلق أو التسيير Predestination وتصر على أن سيادة الله تقترن بـالإرادة الحرة للإنـسان، ويطلـق علـى هـذا المـذهب اسـم الاحتجـاج الأرمينيوسـى Armenian Remonstrance أو الأرمنيوسية Arminianism . (المترجم)

(٢٣) Boheemen, "Reception".

(٢٤) *De Denker*, 2 (1765); 6 (1768).

عند رتشاردسون وفيلدنج(٢٥). كما أن مجلة دى لونتر تسوكر *De Onderzoeker* – التى كان يكتبها أ. ى. ف. فان ديلن A. J. W. Van Dielen الذى ربما كان ينتمى لحلقة فان جوينس(٢٦) – خصصت عددًا كاملاً عام ١٧٧١ (رقم ١٥٤) لقراءة الروايات وكتابتها، ويميز فان ديلن بين عدة أنواع بدقة، ويمكننا أن نقرأ العلاقات الغرامية لفارس متجول أو حسناء من بنات الهوى من أجل التسلية دون أدنى مجهود من قبل الذهن، ولا تمتع المغامرات المستحيلة للأبطال والبطلات أنصاف الآلهة إلا من كانوا تحت السادسة عشرة من العمر. هذه روايات بمعنى الكلمة، إلا أن أعمال فيلدنج وخاصة أعمال رتشاردسون تفتقر لهذه المغامرات السحرية المبالغ فيها، ويمكننا أن نطلق عليها اسم "مغامرات حياة متخيلة" تحتوى على قصص أكثر اعتدالاً ورشادًا. ويتم استغلال الرغبة فى قراءة هذه الروايات استغلالاً جميلاً "فى التعريف بمبادئ الدين بطريقة ممتعة وذكية". ثم يقدم المؤلف دفاعًا خاصًا عن شخصية جرانديسون:

عندما تشرع فى ضرب مثال يحتذى به، ألا يجب عليك أن تجعل هذا المثال كاملاً بقدر ما تستطيع؟... أعترف أنك لا تجد مثل هؤلاء البشر، ولكننى لا أرى أنه من المستحيل إيجاد مثل هذا الإنسان؛ لأن كون أن مثل هذه الشخصية مستحيلة تمامًا سيحتوى على عنصر تناقض ضد خصائص الطبيعة البشرية.

مثل هذا التصريح يضع فان ديلن فى زمرة الذين آمنوا بفكرة محاكاة الطبيعة المثالية وكانت تكتسب مساندة مطردة من بعض النقاد الهولنديين فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. ختم فان ديلن مقالته بتكرار تفضيل فان جوينس للحكاية الأخلاقية القصيرة على غرار مرمونتل بصفتها الطريقة المثلى "لتعليم النشء بطريقة ممتعة، وبالتالى قوية".

أعلن فان ديلن فى أحد الهوامش عن الظهور الوشيك لترجمة هولندية لرواية سوفى فون لاروش Sophie Von La Roshe تاريخ فتيات شتيرنهايم *Geschichte Des Fraüleins von Sternheim* (التى تنسب لفيلاند رغم ذلك)، الأمر الذى يدل على اهتمام

---

(٢٥) *De Philosooph*, 1 (1766)
(٢٦) Zwaneveld, *De Opmerker*

طاغ بالرواية الأخلاقية الألمانية فى أعقاب شهرة رتشاردسون. أبدت الدوريات التى تقدم عروضًا وتحليلاً للكتب فى ستينيات وسبعينيات القرن الثامن عشر اهتمامًا تقديريًا بالترجمات الهولندية لهذه الأعمال الألمانية. وفى أوائل ثمانينيات القرن الثامن عشر، بدأت آلام فرتر *Werter* لجوته (التى تلى روايتى الرحلة الانطباعية *Sentimental Journey* وترسترام شاندى *Tristram Shandy* لستيرن Stern) فى التأثير فى الفكر النقدى الهولندى، وتزايد هذا التأثير فيما بعد.

بالنسبة للرواية الهولندية، حدث الانعطاف الكبير أخيرًا عام ١٧٨٢، مع نشر رواية **تاريخ سارة بورجرهارت** *De Historie van Sara Burgerhart* للروائيتين بتجه فولف Betge Wolff وأجه ديكن Aagje Deken، وكما حدث فى ألمانيا، نجد هنا أخيرًا **رواية قومية أصيلة** كما تصفها الكاتبتان بفخر فى مقدمتهما الطويلة، وهى "رواية مصممة لتتناول ذروة الحياة العائلية. تصور شخصيات هولندية، أناس تجدهم حقًا فى أرض آبائنا"(٢٧)، وعلى خلاف معظم الروايات المنشورة فى ذلك الوقت كانت هذه الرواية "غير مترجمة" Niet vertaalt كما تعلن صفحة الغلاف صراحة. وبالرغم من وجود مصطلح "تاريخ" وعبارة "محررة بواسطة" uitgegeven door فى العنوان فإنه لم تكن هناك محاولة فى المقدمة لإخفاء اختلاق القصة، كما لم تزعم الكاتبتان كذبا أنهما محررتان، فهما فى الواقع يستغلان الفرصة فى تقديم تعليق تأويلى على الشخصيات، ذلك التعليق الذى لم يستطيعا أن يقدماه داخل النص نفسه، حيث إنها رواية رسائل epistolary novel تحذو حذو أسلوب رتشاردسون (إلا أن روح هذا الأسلوب أكثر شبها بأسلوب فيلدنج)(٢٨). ويتمثل هدف هاتين الكاتبتين الأخلاقى فى تعليم الفتيات أسرار السعادة العائلية، أى الزوجية فى مقابل مخاطر العلاقات التى تتم خارج الزواج. وبالرغم من إعجابهما برواية كلاريسا فإنهما يحرصان على

---

(٢٧) "Een Roman, die Berekent is voor de Meridiaan des Huyselyken levens. Wy schilderen u Nederlandsche karakters menschen, die men in ons Vaderland werkelyk vindt".

(٢٨) فى مقدمة رواية لاحقة كتبت فولف: "ما تكتسبه كلاريسا من ثراء وتأليف ربما يكون له نظير فى توم جونز بما لا يقل من فن ومعرفة بالبشر"
De Cevaaren van de Laster (The Hague, 1791).

تأكيد الطابع المحلى لروايتهما فى تصويرها لعالم يسهل التعرف عليه، حيث "يظل كل شىء فى إطار الطبيعى بدون "كلاريسا مقدسة" أو شخصية مثل لفلسيس Lovelace لا يمكن وجودها إلا "فى عالم الخيال".

فى الوقت الذى كتبت فيه فولف وديكن روايتهما الأولى ونشراها، ظهرت مناظرة حول الموجة الجديدة العاطفية المفرطة الستيرنية [نسبة إلى ستيرن]. فعام ١٧٨٣ نشر رجنفيس فايت Rignvis Feith رواية جوليا *Julia* التى وصفها بأنها مشهد بسيط لقلبين رقيقين متيمين ببعضهما صدقًا، وخالية من الأحداث الفاحشة والصدف غير المتوقعة، وفيها "أنادى بحب يعيش على الفضيلة"[٢٩]. وأدت هذه الرواية إلى إثارة مناظرة بينه وبين فيلم إميرى Willem Emmery بارون بربونشر Baron De Perponcher الذى اعترض على الطريقة السامية التى تم بها تقديم الحب فى الرواية، حيث إن هذه الطريقة ستسبب مرضًا خطيرًا فى النفس يهدد بزعزعة نظام المجتمع ككل، ويرى إميرى أن مثل هذه الكتابة مختلفة تماما عن "الرواية العاطفية الحقيقية [التى] تعدّ إشراقة للنفس وهى دافئة وحانية وواضحة وهادئة، فهى تغذى الثمار الصحية وتقويها وتنتجها"[٣٠]. وعرّف فايت بدوره الكتابات المفرطة فى العاطفية بأنها تلك الكتابات التى "يتم فيها التعبير عن المدركات الخاصة بأسلوب يخاطب القلب والخيال أكثر من الذهن بطريقة تنقل هذه المدركات لنفس القارئ وتخلق فيها مشاعر رقيقه مماثلة"[٣١]، وتصف عواطف الشخصيات، وليس أحداث حياتهم، ولكن هذه العواطف يمكن أن تتراوح من العواطف النبيلة إلى العواطف الإجرامية، ومن العواطف السعيدة إلى العواطف الحزينة، وتم اتخاذ رواية الرحلة الإنطباعية لستيرن إطارًا مرجعيًا، وحاول كل خصم بطريقته التأكيد على الإمكانات الأخلاقية للعاطفية المسرفة، وكذلك أخطار هذه العاطفية، وأظهر كل خصم نفسه حساسًا للاتجاه الجديد، بالرغم من أن كليهما تجاهل فكاهة ستيرن تمامًا. وفى أثناء ذلك كانت فولف وديكن مازالتا متمسكتين بنزعتهما الأخلاقية العقلانية المستنيره، وأدرجتا فى روايتهما الثانية حياة فيليم *Willem Leevend* حلقة سردية

---

(٢٩) Reprint ed. Het Spectrum (Utrecht, 1981).
(٣٠) Van den Toorn, "Sentimentaliteit".
(٣١) نفس المصدر.

طويلة تظهر الآثار السيئة للعاطفية المسرفة على فتاه تدعى لوتجه رولن Lotje Roulin لـــ "مثال توجيهى لأى شخص يميل للمشاعر المبالغ فيها" (٨)، وكان ذلك بمثابة احتجاج علـــى "استبداد الحس الأخلاقى الضعيف"، على حد قولهما فى مقدمة المجلد الخامس.

ولكن كان هناك اختلاف أكثر جوهرية من الوجهة النظرية بين فولف (وديكن) وفايت يتمثل فى موقفهما من محاكاة الطبيعة. أراد فايت أن يبتكر صورًا ذات طبيعة مثاليـــة، مـــن خلال دمج العناصر الموجودة واستفتاء قلبه وتجنب الخاص عند تمثيل الأزمنـــة والأمـــاكن، بالرغم من أنه أقر بأنه إذا أراد المرء أن يكتب لجمهور معين ويعكس أخلاقهـــم وعـــاداتهم (ويذكر سارة بورجهارت)، لا يمكنه تجنب وصف الخاص[٣٢]. أما الكاتبتان فكان مقـــصدهما إظهار العالم كما هو فعلاً من خلال تصويره بطريقه مفعمة بالحياة ومبهرة ومؤثرة عاطفيًـــا، كما شرحا طريقتهما فى مقدمة الرواية الأخيرة (كورنيليا فلتشوت *Cornelia Wildschut*)، ومن خلال الالتزام بـــ"طابع [الأمة] الخاص المميز" على حد قول فولف فى مقدمة أخرى[٣٣].

يمكننا أن نتبين الانقسام نفسه فى الرأى فى استقبال آلام فرتر لجوته ونقدها. فلقد تـــم تجاهل الالتباس الأساسى للرواية، وحذرت الدوريات السيارة فى الأساس من أخطار شخصية فرتر، خاصة على النشء (الذين كانوا يعبرون عن إعجابهم فى التقليعات الأدبية فـــى ذلـــك الوقت)[٣٤]، ولكن كانت هناك نبرة جديدة فى الصوت تم التعبير عنها فى مقدمة طبعه هولندية منقحه عام ١٧٩٣، وتم حديثًا اكتشاف شخصية كاتب هذه المقدمة مجهول الاسم بأنه يوهانس لوبلنك Johannes Lublink وقال هذا الكاتب لا يجب الحكم على تصوير الـــذات الداخليـــة للشخصية الأساسية على أى أساس أخلاقى، فهذا التصوير غاية فى حد ذاته، ويقـــدم تحلـــيلاً نفسيًا فى شكل قصة، وربما تأثر الكاتب فى ذلك بالأفكار الألمانية، وظل صوتًا منعزلاً لفترة لا بأس بها من الزمن، ماعدا حجة مماثلة طورها بيتروس نيوفلانـــد Petrus Nieuwland الذى أنكر أن تكون رواية مثل توم جونز نموذجًا لسلوك كثيرين، فالروايات توضح ببـــساطة "كيف يمكن للطبيعة البشرية أن تعمل فى بعض الأشخاص وبعض الظروف"، وإذا قلدنا مثل

---

(٣٢) Feith, *Ideaal*, Buijnster's "Inleiding". Van den Berg, "Burgerhart".

(٣٣) *De Cevaaren van de Laster* (The Hague, 1791).

(٣٤) Kloek, *Werther*, *passim*; Kloek, "Lublink".

هذه الشخصيات فلا يحق لنا إلا أن نلوم أنفسنا على هذه النتائج، لا أن نلوم الرواية محل النظر[٣٥].

شهدت أواخر تسعينيات القرن الثامن عشر رفضا للعاطفية المسرفة ورجوعا للأخلاق المسيحية المستنيرة الأسبق، مع طبعات معادة من ترجمة شتتشترا لرواية كلاريسا (١٧٩٧ – ١٨٠٢) ورواية جرانديسون (١٧٩٧ – ١٨٠٢) وأضاف لوبلنك للرواية الثانية مقدمة، ولكنها مقدمة أكثر تقليديه هذه المرة[٣٦]. وخلق تأثير وولتر سكوت Walter Scott بواعث وأفكارًا جديدة، ولكننا بحلول هذه الفترة سنتحول إلى القرن التاسع عشر.

وهكذا يمكننا أن نختم قولنا بأن الهولنديين تأثروا، نتيجة لانفتاح ثقافتهم، أولاً بالرواية الفرنسية، ثم بالرواية الإنجليزية، وأخيرًا بالرواية الألمانية وما صاحبها من تنظير، وفى أثناء تطوير فكرهم المحلى ظلوا على صلة وثيقة بالتيارات الأوروبية.

---

(٣٥) Neiuwland, "Gevoeligheid".

(٣٦) Kloek, "Lublink".

التأريخ (كتابة التاريخ)

مايكل باريدن Michel Baridon

لم يكن أحد من المؤرخين الإنجليز فى زمن استرداد الملكية يتنبأ أن بعد قرن واحد سيملك أحد خلفائه الجرأة الكافية ليعلن أن " التأريخ أكثر أنواع الكتابة ذيوعًا". وما كان لأحد أن يتوقع أن تصبح بريطانيا " أمة تاريخية " حسب وصف هيوم Hume، بل كان الأرجح أن تكون فرنسا أو إيطاليا بما فيهما من أعضاء جماعة "الأوراتوريا "* وأتباع بندكت** وجماعة الجناسينية*** أقرب إلى التميز فى هذا المجال، كما كانت إنجلترا وغيرها من الدول الأوروبية تفضل الكتابة المسرحية على كل أنواع الكتابة، ولم يكن باعة الكتب قد أوجدوا الظروف التى جعلت التاريخ فى المكانة التى هو عليها الآن، أى واحدًا من الأجناس الأدبية القليلة التى تضمن مساحة على رفوف مكتبات محطات القطارات، فالمؤرخ فى عصر عودة الملكية، شأنه شأن كثير من المؤرخين قبله وبعده، لم يكن تخمينه بشأن المستقبل فى محله، أى أنه لم يستطع أن يحرر نفسه من حاضره.

كان مؤرخ العصور القديمة فى إنجلترا فى القرن السابع عشر يكتب عن أحداث بعيدة منسية، وربما أقدم أحد الساسة، فى استحياء، على رواية أحداث قصة حياته والزمن الذى عاش فيه، كان الذى يجمع الاثنين هو حب الماضى والنزعة البحثية لديهما وانشغالهما بالوثائق. لكن المجتمع لم يعتبر أنهما ينتميان لمجال واحد من مجالات الحياة. كما أن كلا منهما كان ولاؤه لميدان يختلف عن الآخر. كان مؤرخو الملك هم الأعلى مكانة بين المهتمين

---

* جماعة الأوراتورينا Oratorina جماعة للخطابة تابعة للقديس فيليب نيرى P. Neri تأسست فى روما عام ١٥٧٥، وتتألف من مجموعات من القساوسة العلمانيين يلتزمون بالطاعة دون حلف يمين. (المترجم)

** Bendictine أتباع القديس بندكت قوم من النساك تفرغوا للبحث والعبادة. (المترجم)

*** Jansenism هى منظومة عقائدية قائمة على الجبرية الأخلاقية كان لها أنصار من فرق إصلاحية مختلفة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر من بين كهنة الكاثوليكية الرومانية، وكان بينهم عدد من العلماء والباحثين. (المترجم)

بالتاريخ فى فرنسا وإنجلترا، تلقى راسين Racine هذا اللقب بوصفه " نعمة من الله " رغم علمه بأنه أقرب انتماء إلى مجال الأدب(مثل درايدن Dryden)، وكان يرى فى هذا المنصب مكانة اجتماعية لا فكرية، وربما تقبل راسين تعريف بير لوموين Pere Le Moyne بأن التاريخ " سرد مستمر للأحداث العظام المرتبطة بشئون الدولة " يكتب بصدق وبلاغة وحكمة " من أجل " توجيه المواطنين العاديين والأمراء ونفع المجتمع المدنى[١] ".

ويرجع بوسوى Bossuet لهذا التعريف فى خطاب إلى مجرل دوفان Mgrle Dauphin الذى يفتتح به كتابه موجز تاريخ العالم *Abrege de L' Historire Universelle*. يرى بوسوى أن الدين والدولة هما "القطبان اللذان تدور حولهما كل شئون البشر " والتشابه بين هذين التعريفين واضح؛ فكلاهما يستخدم الوصف نفسه " عظيم "، ويؤكد على شموخ الكتابة التاريخية، ويقدم الكاتبان المؤرخ بوصفه مسئولاً حكوميًا مؤتمنًا على سجلات الدولة [٢]، تمنى كاكستون Caxton أن يسرد " الأعمال البطولية التى أنجزها أدنا "، ويقصد "بأدنا " الشخصيات العظيمة فى الدولة وفى الكنيسة، وكان عامة الناس يعتقدون أن الماضى ملك لمن يحكمون الدولة حتى كانت الكتب التى تحوى قصصًا شعبية تعكس افتقارًا تامًا للحس التاريخى؛ إذ تخلط بين العصور وكل أنماط الأزياء فيما تقدم من صور، وكان هدفها إحداث انطباع بالقدم يخلق جوا لا يمكن أن تتحدث عنه دون استخدام عبارة " يحكى أن.. " لم يكن ذلك حال الحوليات التى تدون فيها شئون الدولة بجدية ورقة، فاللغة التى تكتب بها تخاطب قراء متعلمين ويعكس منهج الكتابة أثر كبار مؤرخى روما، وكان ذلك هو التاريخ " الحقيقى الرصين " الذى لم تستطع كاثرين مولاند Catherine Morland أن تقرأه؛ لأنه يخصص مساحة واسعة "لنزاعات البابوات والملوك، والحروب، والأوبئة فى كل صفحة، والرجال فى هذه الصفحات لا نفع منهم ولا يوجد نساء على الإطلاق". [٣]بطبيعة الحال، كانت كاثرين تتكلم بهذه الطريقة لتحث هنرى تيلنى Henry Tilney على الدفاع عن " السيد

(١) Gibbon, *Memoirs*.

(٢) O. Ranum, *Artisans of Glory*.

(٣) "أقرأ الشعر والمسرحيات وما شابها، ولا أكره الرحلات، أما التاريخ الحقيقى الرصين فلا أقرؤه" Jane Austen, *Northanger Abbey*, Ch 14.

هيوم و السيد روبرتسون Robertson ". فحتى "التاريخ الحقيقى الرصين" لم يعد على الحال الذى كان أيام دجديل Dugdale وتيلمونت Tillemont، ففى زمن كاثرين مورلاند ذاع بالفعل تعبير الجمهور الجديد على يد هيوم وجيبون Gibbon. لم يظهر هذا الجمهور الجديد فجأة، فقد بدأ ظهوره فى القرن السادس عشر مع صدور أعمال مؤرخى فلورنسا العظام: ماكيافيلى Machiavelli وجويتشرديني Guicciardini ومناقشة المثقفين لها فى كل أوروبا، إذ بينت هذه الكتب للعالم أن التاريخ يمكن أن يهتم برواية الأحداث ويبحث فى أسبابها من وجهة نظر إنسانية مدنية، وكان الأهم من ذلك لتكوين جمهور عريض هو نيوع الاهتمام بالنزاعات العامة بين طبقات الشعب كافة، التى بدأت بعد حركة الإصلاح الدينى. فقد توجه الاهتمام إلى موضوعات مثل: تاريخ البابوية القديم، وطبيعة المعجزات بعد القرن الثانى وسيطرة النفوذ الكنسى على الحكومة المدنية. (٤) ومن هنا نشأ لديهم مذهب تاريخى لتناول المسائل الكبرى المرتبطة بشئون الدولة، هذان العنصران؛ صدور أعمال المؤرخين وشيوع الاهتمام بالنزاعات العامة بعد حركة الإصلاح، أحدثا طريقة جديدة للنظر إلى التاريخ بوصفه قوة مازالت تؤثر فى الحاضر، كما أكدا على النتائج السياسية للعوامل الدينية، وتلاقيا فى كتب مهمة مثل كتابى فرانكو - جاليا *Franco-Gallia* الذى كتبه هوتمان Hotman وأوشينا *Oceana* الذى كتبه هارنجتون Harrington.

وفى الوقت نفسه، تجمعت فى الدول البروتستانتية الرائدة جهود الأرمن وأتباع المذهب المشيخى (*) الذين تحولوا إلى المذهب التحررى، حتى استطاعوا أن يحرروا الأنظمة التى حكمها أتباع كالفن Calvin بأيد من حديد. فى كل من هولندا وإنجلترا، على سبيل المثال، أدى تطور تجارة الكتب وانتشار التعليم العام إلى التعديل التدريجى فى صورة المؤرخين حتى صار ينظر إليهم بوصفهم فلاسفة عمليين تثير آراؤهم فى السياسة والاقتصاد والأخلاق أسئلة تحوز اهتمام عموم القراء، ولو لم يكن الأمر كذلك لما ترجمت أعمال جروتيس Grotius

---

(٤) R. Snoeks. *L'Argument de tradition dans la controverse eucharistique entre Catholiques et Reformes francais au XVII siecle* (Gembloux, 1961).

(*) المشيخانية أو Presbysterianism نظام يدير شئون الكنيسة فيه شيوخ منتخبون يتمتعون جميعًا بمنزلة متساوية، وجميعهم من البروتستانت أصحاب الأعمال وكبار الحرفيين. (المترجم).

وبفندروف Pufendrof مرات عديدة، وحتى هارنجتون، الذى أهمل واضطهد فـــى زمانـــه، أخذ مكانته فى القرن الثامن عشر حتى أن السياسيين من مدرسة بولنجبروك Bolingbroke الذين استحقوا وصف أتباع هارنجتون الجدد، [٥] الذى أطلقه عليهم جيه. جـــى. أ. بوكـــوك J.G. A. Pocock قد استمدوا من كتّاب "أوشينا" أغلب أفكارهم المتعلقة " بالتوازن القديم " و" الدستور المختلط "؛ إذ جعل المؤرخ موضوع دراساته أقرب إلى عامة الناس وتخلى عـــن ارتباطه بنوع الكتابة الذى يوصف بأنه " التاريخ الحقيقى الرصين ". وعلى سبيل المثال، كان سان إيفرمون Saint – Evremond معجبًا بجروتيس لإدارته الفذة لشئون الدولة والعوامـــل الاقتصادية، كما كان إيفرمون على وعى تام بأن التأريخ يتغير، وبضرورة ظهـــور مـــدخل لرواية أحداث الماضى يتسم بقدر أكبر من الروح الأدبية، ولم ير أن أحدًا فى بلد قام ليواجه هذا التحدى، وله فى ذلك تعليق لا يتسم بالتفاؤل؛ يقول: " ينبغى أن نقر بأن مكانة المؤرخين عندنا مازالت متدنية "، وربما كان رأيه فى مكانة كليرندن Clarendon وسير وليـــام تمبـــل Sir William Temple أسمى من ذلك، إذ كانا يغذيان الفكر ويبعثان حيـــاة جديـــدة فيمـــا يرويان من التاريخ، فالسير وليام تمبل كانت له خبرة شخصية عريضة فى الـــسياسة العليـــا وكليرندن كلارندر الذى كان يكتب عما جرى من أحداث مازالت فى ذاكرة قرائـــه بآرائـــه المهمة فيما أسماه " شخصية العصور" وضرورة " معرفة العبقرية التى كانت سائدة عند صنع قرارات تشكل أمور الحياة ". [٦]

لعبت هذه الأولويات الجديدة دورًا مهمًا فى تكوين تاريخ القرن الثامن عشر؛ فمـــا أن تبنتها مدرسة تيلمونت للثقافة الخالصة حتى تهيأت الظروف لتغيير نغمة الكتابـــة التاريخيـــة وجوها، وكان للمذهب الديكارتى دور فى دمج الثقافة والعلم الخالص مع الاهتمامات الدنيوية، ويتضح هذا فى أعمال بايل Bayle، بعد أن مهدت تيلمونت الطريق، فرغم أنه أقر، مـــرات عديدة، بإيمانه التام بالنصوص المقدسة، حرص دائمًا على جمع الوثائق وغربلتها واختبارهـــا كما لو كان يطبق دروس رسالة فى المنهج *Discourse on Method* على كتابة التـــاريخ،

---

(٥) Pocock, *The Machiavellian Moment and his Machiavelli, Harington and English political ideologies in the eighteenth century ' in Politics, Language and Time.*

(٦) Clarendon, *History of My own Time*, Introduction.

وكان يتعامل مع الوثائق التاريخية بالحذر الذى أوصى به ديكارت الذى كان يشبه نفسه برجل " يسير وحيدًا فى الظلام". وقد تتبع بايل خطوات ديكارت فلم يكن يكتفى بفحص الوثيقة، بل كان يتأمل جوها العام وارتباطها " بشخصية عصرها ". وفى الوقت نفسه ساهم منهجة المادى فى تناول التأريخ، والنبرة التى استخدمها فى معجمه **المعجم التاريخى النقدى** *Dictionnaire Historique et Critique* فى سد الفجوات بين الحوليات البحثية والعلمية والسجلات الشخصية.

لقد قيل الكثير عن رؤية بايل للمذهب الديكارتى، لكن المؤرخ ليس فيلسوفًا، فبعد أن صرح بايل بأثر المنهج الديكارتى فى استخدامه للأدلة الوثائقية، نجد أنه استعان بالإمكانات التى تتيحها مدرسة بيكون Bacon إذ تفرض استخدام الحقائق الملموسة والملاحظة الدقيقة. ولم يكن هولاند Holland بعيدًا عما جرى فى إنجلترا، فكثير من أصدقائه كان ينتمى للمدرسة التجريبية التى كان لوك Locke قد بدأ فى الدعوة إليها بنشر مخطوطاته فى دائرة لوكليرك ليمبورك Le Clerc- Limbroch. يكفى أن نقارن بين أسلوبه وأسلوب تيلمونت حتى ندرك قدر تأثير بيكون فى نسيج ما كتبه من نثر.

وينتمى الرجلان إلى الجيل نفسه، لأن بايل كان أصغر بعشر سنوات، ولكن ما يفصل بينهما كان المسافة بين هولندا وفرنسا والفرق بين عصر التنوير وعصر سبقه ذى نظرة أكثر تقليدية، يصف تيلمونت كتابه **تاريخ الأباطرة** *Histoire des Empereurs* بأنه " كنسى تمامًا " ويضيف فى الخطاب الذى يرد فيه هذا الوصف أنه يبذل قصارى جهده حتى " يجنب كتابه أى نغمة دنيوية ". (٧) ويفسر ذلك تشابه أسلوبه مع أسلوب فيليب دى شامبى Philippe de Champaigne الرصين، ويمثل هذا الكتاب النموذج الأمثل للروح الجنسية التى تتميز بالتوازن الجاد والإيجاز والمباشرة، وليس هذا مفهوم بايل للسرد التاريخى؛ إذ يمتدح بايل سوتونيس Suetonius فى معجمه؛ لأنه لم يكتف بجمع " الوثائق المتعلقة بالحروب والشئون

(٧) Bruno Neveu, Neveu, *Religion, Erudition et Critique a la fin du XVII siecles* (Stasbourg. 1968).

العامة " فجمع " أنشطة الملك وما يحب.. وما يكره ونزواته وعاداته وطَعامه "،[٨] وقد أكسبت هذه الأشياء أسلوب سوتونيس حيوية تتعارض بشكل صريح مع أسلوب تيلمونت.

وما أن وضع بايل مفهومًا جديدًا للكتابة التاريخية حتى اتضح أن معجمه وكتابه *Pensee Sur La Comete* صارا أداتين فعالتين للاستكشاف الفكرى. ولم يضع فونتنيل Fontenelle وقتًا فى تقدير الإمكانات التى تتيحها هذه الطريقة فى كتابة التاريخ لفلاسفة عصر التنوير الذين تصفهم الموسوعة الفرنسية " بالباحثين عن الأسباب والعلل ". وقد ولد فونتنيل وتعلم فى مدينة روان Rouen التى كان يسودها فكر كالفن، والتى كانت على علاقات تجارية واسعة مع إنجلترا حتى بعد إلغاء "مرسوم نانت" Nantes.[*] وقد تمكن من التوفيق بين النقد الديكارتى للوثائق، والمذهب التجريبى مع فهم عملى للشئون الإنسانية، ويعد كتابه عن التاريخ *Sur I' Histoire* إعلانًا مهد الطريق لما سيكون التأريخ عليه عند فولتير Voltaire ومونتسكيو Montesquieu؛ أى جنس أدبى يجتنب اهتمام قاعدة شعبية متزايدة برؤية متسقة وشاملة للماضى، وقد شرح مفهومه للتاريخ فى فقرة أثرت تأثيرًا كبيرًا على فلاسفة التنوير، ويؤكد فونتنيل فيها أن مهمة المؤرخ هى التركيز على شخصية من يكتب عنهم ودوافعهم. أما تاسيتوس Tacitus ؛ الذى عاش فى " عصر مهذب مستتير " فقد بين أن الأحداث يمكن تفسيرها عن طريق تحليل نفسية صناع التاريخ، وقد قام فونتنيل بالمقارنة بين تاسيتوس وديكارت فى هذه النقطة إذ يعتبرهما " بناة النظام ". فالفيلسوف والمؤرخ يواجهان عددًا من " النتائج " عليهم أن يربطوها بمسببات حتى ينشئوا كلا متناغما. فإذا نجحا فى ذلك استطاعا أن يرسما نظاما يحدد لكل حدث سببًا، وتربط بين هذه الأسباب والطبيعة الإنسانية.[٩] وقد استعان فونتنيل، فى طرحه لآرائه عن التاريخ، بمفهوم صار محوريا

---

(٨) *Dictionnaire Historique et critique, Art.* Suetone.

(*) مرسوم أصدره هنرى الرابع ملك فرنسا ١٥٩٨ البروتستانتى تحت إلحاح زوجته وكرادلة الكنيسة الكاثولوكية الرئيسية، ألغى لويس الرابع عشر المرسوم ١٦٨٥، فنشبت مذابح واعتداءات على جماعات الهوجونو وفر منهم من استطاع إلى إنجلترا وهولندا ثم المستعمرات، وكانوا من الحرفيين والصناع المهرة فى تقدم الصناعة.

(٩) *Sur ll'Histoire.*

لمؤرخى القرن الثامن عشر وهو " مفهوم الارتباط " الذى يستخدمه فى تعامله مع ما يسميه " الأشياء الصغيرة "؛ فقد كانت نصيحته للمؤرخين أن يجدوا الأصل الصغير للأشياء الكبيرة باستخدام التفاصيل المتعلقة بالعادات وقواعد السلوك، وكان يرى أن الأشياء الصغيرة يمكن أن توصل إلى "الارتباط الطبيعى الخفى " الذى يمثل سداة التاريخ ولحمته. (١٠) فهذه الأشياء وحدها هى التى يمكن أن تعيد الماضى للحياة وأكثر، إذ يمكن بها ربط العناصر التى كان يظن أنها غير ذات صلة، وبهذا نصل إلى مسببات الأحداث، ولا يمكن أن تنشئ الأشياء الصغيرة ارتباطات مثمرة إلا أن يحرر المؤرخ الوثائق من الزوائد التى خلفتها سذاجة الناس فى تصديق ما يقال لهم، ولا يمكن أن يفعل ذلك دون علم كامل بالطبيعة الإنسانية فهى التى تقدم أساس النظام الذى ترتبط فيه أفعال البشر بأسباب يمكن للفيلسوف اكتشافها. لقد كان تاسيتوس " ديكارت التاريخ " لأنه تتبع أسباب الأحداث وربطها بطبائع البشر.

أتيح للمؤرخ أن يتعلم من أفضل المصادر – وعصر لويس الرابع عشر لديه من العلم ما كان فى عصر أغسطس – يتمكن من مقارنة التغيرات التى جرت على الطبيعة الإنسانية بسبب ما حولها من ظروف محلية. وكان قادرًا على التمييز والربط بين دوافع الأمراء وردود أفعال العبيد. فإذا قلنا إنه من المستبعد أن يكون كونستانتين Constantine قاتل بريسكوس Priscus "؛ لأنه كان مسيحيًا طيبًا "، لكان هذا مرضيًا لتيلمونت، ولكنه لن يكون بحال مقبولاً لدى مؤرخ حديث، لقد تعلم راسين Racine من تاسيتوس ما تعلمه فونتنيل بدوره منهما: تسكن الغيرة قلب إمبراطور عجوز سواء كان مسيحيًا أو وثنيًا.

أدى هذا حتمًا إلى طريقة جديدة فى فهم السرد التاريخى، فلم يعد التركيز على "شموخ التاريخ، بل على الأشياء الصغيرة". وحتى المفردات التى طالما أثارت فى القراء مشاعر الإكبار والتوقير صارت سببًا للتندر والسخرية التى تعمل الحس النقدى لدى القراء، وتدفعهم لاستخلاص دروس عملية من أحداث الماضى، وبهذا استطاع التاريخ أن يخلص نفسه من حبائل عتيقة كانت تكبله، حتى صار جزءًا من الثقافة العامة للناس تسهم فى زيادة ثروة الأمة

(١٠) نفس المصدر

ومكانتها. وافق هذا الأمر هوى أدباء تلك الفترة التى كان التعليم ينتشر فيها بسرعة كبيـــرة. حتى أن أعظم كتَّاب فرنسا تحولوا لكتابة التاريخ كوسيلة للتعبير عن آرائهم وللمساهمة فـــى تكوين إطار فكرى جديد.

بينما كان نظراؤهم الإنجليز منهمكين فى مناقشاتهم السياسية المتعلقة " بالثورة المجيدة" (لذلك كان لبوب Pope وفيلدنج آراء متعارضة حـــول مـــصداقية المـــؤرخين) [١١]، كـــان الفرنسيون يرون أن أفكارهم ستكتسب قوة بإعادة النظر فى ماضيهم، فهناك مساحة مـــشتركة واسعة بين كتابى **رسائل إنجليزية** *Lettres Anglaises* **وتـــاريخ تـــشارل الثـــانى عـــشر** *Histoire de Charles XII* وبين كتابى **رســـائل فارســـية** *Lettre Persanes* **وتـــأملات** *Considerations*، ولكن من غير المقبول تاريخيًا اعتبار المنحنى الساخر لأعمـــال مهمـــة كهذه سببا فى إضعاف طاقات الاستثارة الفكرية فيها، فبدون تلك الكتب لما اســـتطاع عـــصر التنوير تحقيق الكثير من الإنجازات فى مجال علم الإنسان.

وحتى يمكننا تقدير حجم التغيرات التى نتجت عن إعادة النظر فى موضوع التـــاريخ وأهدافه نقدم مقارنة بين بوسوى ومونتسكيو، وسيغنينا هذا عن مناقـــشة طويلـــة، ويتعامـــل النصان التاليان مع التاريخ الرومانى القديم.

بوسوى:

إنهم يطعمون ماشيتهم ويحرثون الأرض ويحرمـــون أنفـــسهم مـــن كـــل شـــىء إلا الأساسيات الضرورية، ويعيشون فى زهد وكد، وتلك هى حياتهم، وهكذا كانوا يعيلون أهليهم، وعلى الحياة نفسها كانوا يربون أبناءهم. لقد صدق ليفى Livy عندما قال إن ما من أمة أجلت صفات الاقتصاد والقناعة والفقر لزمن أطول من هذه الأمة.

---

(١١) *De L' origine de fables.*

مونتسكيو:

ينبغى ألا نبنى انطباعنا عن مدينة رومَا فى نشأتها الأولى على شكل المدينة القائمة فى وقتنا الحاضر، مالم نضع فى اعتبارنا شكل مدن التتار التى كانت تبنى لتخزين الغنائم، والماشية والفاكهة والخضروات وضمان توافرها، فالأسماء القديمة لهذه الأماكن الرئيسية فى روما ترتبط بهذا الاستخدام نفسه.

بينما يتكلم بوسوى عن الرومان كأنهم أبناء عصره، ويختتم وصفه لهم بإشارة إلى ليفى، كان مونتسكيو يوسع منظور التأريخ على نحو كبير، فلابد لقارئه أن يكون قد رأى عددًا من المدن حتى يمكنه تصور شكل روما القديمة، ويلزمه أن يكون قد قرأ عن شبه جزيرة القرم (*) لكى يتشكل حسه التاريخى بالحس الجغرافى، كما ينبغى عليه أن يتذكر أسماء المواقع الجغرافية لروما القديمة حتى يربطها بظروف الحياة فى زمنها، فإن مصطلحات مثل " تخزين " " وتأمين " تعطى انطبّاعا ماديًا عن الجو الذى لابد أنه كان سائدًا فى مدينة كانت فى حالة صراع دائم من أجل البقاء. رغم المقارنة الموجزة بين النصين، نستطيع أن نخلص إلى أن النص الثانى يستخدم مفردات مألوفة وأكثر تخصصًا، وأن الجمل فيه لا تتدفق فى شموخ كتاب تاريخ العالم. فوصف مونتسكيو لروما لا يرمى إلى تهذيب قارئه أخلاقيا، بل تعليمه. وإن إيجازه الصارم أقرب إلى عمارة بالاديو(**) Palladio بينما تحمل كتابة بوسوى عالية الصوت السمات الكاملة لعصر الباروك(***) .

(*) شبه جزيرة فى البحر الأسود جنوب أوكرانيا. (المترجم)

(**) معمارى إيطالى (١٥٠٨ – ١٥٨٠) Andrea Palladio

(***) عصر يتميز بدقة زخرفة معماره وغرابتها أحيانا، واصطناع الأشكال المنحرفة والملتوية، كذلك يتميز بالتعقيد والصيغ الغريبة فى الأدب.

لم ينل أى من الأسلوبين إعجاب فولتير، الذى أنتج أعمالاً حققت من الذيوع ما يلزمنا بفحص كل عمل على حدة، حتى ندرك سر نجاحها الكبير، ومن المناسب أن نبدأ ينقد فولتير لمونتسكيو. ففى خطابه إلى تيريو Thieriot فى نوفمبر عام (١٧٣٤)، يصف كتاب **التأملات** بأنه " قائمة محتويات رائعة مكتوبةً بالأسلوب الرومانى "، كما يعيب على "روح القوانين" ارتباك بنيته، بل إنه يعبر عن الأسى " للتصنع الواضح " الذى جعل منتسكيو "يكتب فصولاً لا تزيد عن ثلاثة أسطر أو أربعة "، ويتهكم فولتير على تلك الفصول، وفى موضع آخر يصف مونتسكيو بأنه " ميشيل دو مونتان Michel de Montaigne التشريع"، وكأن " روح القوانين" كان من مسببات الارتباك الغريب للكتابة النثرية فى القرن السادس عشر ".

كان فولتير يهاجم أثر بلاديو فى أسلوب مونتسكيو. كانت موجة بالاديو قد سادت إنجلترا فى عشرينيات القرن الثامن عشر فصنعت شهرة بوب وبيرلنجتون Burlington وكنت Kent، وأسهمت هذه الموجة إسهامًا كبيرًا فى تطوير شكل الحدائق الإنجليزية بما لا يتعارض مع لمسة الآثار القوطية، فكان الأسلوب المعمارى المفضل مزيجا من بلاديو وإينجو جونز(*) Inigo Jones. وكغيرة من الأساليب، عزز هذا الأسلوب قيمًا لها جوانب إيجابية وأخرى سلبية. فقد قصد إلى الرصانة وإلى تناغم النسب الهندسية، وينطوى كذلك على نفى للمؤثرات البصرية للباروك بغرض البحث عن الصورة الحقيقية لروما القديمة التى تختفى تحت قناع روما الحديثة، كان أتباع بلاديو يرون أن التناسق يحقق ما لا يستطيع الجمال أن يحققه دائمًا، وصار العقل " أرقى حس لدينا "، وهى عبارة ذكرها مونتسكيو فى " دعاء إلى ربات الإبداع "، الذى يبدأ به الجزء الثانى من **روح القوانين**.

لم يكن فولتير يطبق النموذج الرومانى، فقد كان أكثر براجماتية وأشد التصاقًا بالأشكال الأدبية التى تحوذ على إعجاب قاعدة شعبية أكبر. مع ذلك لم يقلّ إعجابه بعصر لويس الرابع عشر، كما التزم بالنمط الكلاسيكى الجديد فيما كتب من مسرحيات مأساوية، بل لقد نظم ملحمة، وكان ملتزمًا فى كل هذه الأعمال بتصنيف الأجناس الأدبية التزامًا صارمًا.

(*) معمارى إنجليزى شهير (١٥٧٣ – ١٦٥٢)

ومما يدعو للدهشة أن ينسب مونتسكيو إلى ديكارت بينما ينسب فولتير إلى نيوتن، فى حين أن أعمالهما تشير إلى العكس؛ فتمسك فولتير بالنماذج الكلاسكية الجديدة واضح فى أغلب أعماله، بينما يبدو مونتسكيو مستوعبًا للمنتج الجمالى الإنجليزى الذى أبدع الشكل الجديد للحديقة الإنجليزية، على الرغم من أنه كان ينتمى " للجمعية الملكية." وأنه ألف بعض أعماله العلمية محتذيًا نمط بيكون بكل دقة، ولأسباب سياسية (كان مؤيدًا للتوازن القديم " للدستور المختلط"، كما استشهد بكلام هارينجتون فى فصله الشهير عن الدستور الإنجليزى) وشخصيًّا (لأنه ينتمى لطبقة النبلاء) كان أكثر ميلاً إلى الرؤية الإنجليزية لأسلوب بالاديو.

وكان لفولتير رؤية مختلفة إذ كان يفضل النزوع الفكرى الغريزى على التهذيب العقلى، فصور الشخصيات ظلت لازمة عنده لفهم التاريخ؛ لأنها تمكنه من استخلاص العبر من أسباب الأحداث، ولأنه علم بالخبرة أن الإنسان العظيم يحقق الإنجازات بالالتزام والإخلاص، فقد كانت طبيعته وذوقه أقرب إلى إبداعات عصر لويس الرابع عشر، كان متمسكا بمنهج فونتينل تمسكًا صارمًا. فعندما كتب " كنت دائمًا على يقين أن كتابة التاريخ تستلزم ما تستلزمه كتابة المسرحية المأساوية" أو "فى أى كتاب تاريخى وفي أى مسرحية، على الكاتب أن يبدأ بمرحلة العرض ثم ينتقل إلى الأزمة المحورية ثم يصل إلى النهاية الخاتمة " [١٢] عندما كتب هذا لم يكن يقصد أن المشهد التاريخى مأساوى، بل إن العقل البشرى المزود بمعرفة دقيقة بالنوازع التى تتحكم فى الطبيعة الإنسانية يمكن أن يفرض قدرًا من النظام على التاريخ فيجعله مفهومًا ومفيدًا، ويشير هذا الجانب إلى إخلاصه لتعاليم لامستارديير La Mensardiere الذى كان يوصى كتَّاب المأساة أن يلتمسوا موضوعات مسرحياتهم فى الأحداث المشهورة فى التاريخ؛ لأن معرفة المشاهدين بأحداث المسرحية يمكنهم من التركيز على ترتيب الأحداث وارتباطها ببعضها وبنية المسرحية التى يتوقف عليها تميزها ". فالمهم فى التاريخ هو أن توضع الأحداث فى تسلسل منطقى يعتمد على صراعات النوازع البشرية.

Brumfitt, Voltaire, *Historian*. (١٢)

إن هذا التمسك الجزئى بجماليات الكلاسيكية الجديدة لا يمنع فولتير من المزج دومًا للمصطلحات المادية الملموسة بمفردات أكثر سموًا، فهو يعشق مصطلح الأناقة ويزدرى شعور الاكتفاء والرضا، ويستمر فى شحذ همة قارئه بجمله الرشيقة ذات الإيقاع الأخاذ، كما يجمع بين الوصف والتحليل والتعليق، ففى كتابه **عن عصر لويس الرابع عشر**، يذكر فى وصفه لفرنسا " كفاح عشرين مليون من سكانها " تصنع أيديهم " الأمتعة والقبعات ولفافات الخيوط المجدولة، والجوارب الطويلة " ولا يمنعه هذا من مدح الإبداعات الفنية العظيمة الموجودة فى قصر فرساى وغيره، كان يطمح إلى رسم لوحة شديدة الاتساع، " آلة " كالتى أبدعها الفنان روبنز Rubens. " إنما أريد أن أرسم القرن الماضى، وليس أميرًا واحدًا ، هذا ما كتبه إلى هارفى Harvey، وقد فعل ذلك بإبراز الشخصيات المهمة بين الحشود ولكنه يبث الحياة فى مجمل الصورة، وكان يرى عدم الاهتمام بالتفاصيل بوصفها "الطفيليات التى تقتل الأعمال العظيمة " ولأن "الأجيال القادمة تتجاهلها ". (١٣)

لم يكن مونتسكيو ليقبل جملة كهذه، فقد كان أكثر اهتمامًا بنظرية التاريخ من صور الرجال العظام، وكان أشد ما يسعده أن يثبت أن حدثًا ما سيقع بغض النظر عن الرجال والظروف المحيطة، ففى الفصل الحادى عشر من كتاب **التأملات**، كتب أن الجمهورية الرومانية كانت حتمًا ستسقط، وعلى هذا لا يهم الشخص الذى وجه إليها ضربة الموت، وكان نزوعه للأفكار العامة وللرؤية العامة للتاريخ هو ما يفسر السمة المعمارية لأسلوبه.

لم تمنع الاختلافات بين **التأملات** ومقال عن العادات *Essai sur les Moeurs* أن يسهما معًا فى نشأة مدرسة المؤرخين البريطانية التى يرى جيبون Gibbon أنها تدين بالكثير لفولتير وبالأكثر لمونتسكيو.

كتب جيبون فى واحدة من حواشيه الكثيرة وهو يناقش النتائج العامة للحروب الصليبية: " شعاع قوى من الضوء الفلسفى خرج من إسكتلندا فى زماننا هذا، وأنا بتقدير

(١٣) *Lettre a M. l' Abbe Du Bos. Oeuvres historiques.*

خاص وعام أردد أسماء هيوم وربرتسون وآدم Adam Smith. (١٤) لم يكن من طبع جيبون أن يصدر أحكامًا متسرعة، ولم يكن يفصل الذوق عن الفلسفة فى حكمه على غيره من المؤرخين، وعليه فما قاله عن المدرسة الإسكتلندية يستحق الاحترام الكامل. وخير أمثلة لما نسميه اليوم النثر الفكرى أتى، فى رأيه، من إسكتلندا. وكان يرى أن هيوم أحكم فن التعامل السلس الرشيق مع الموضوعات الصعبة. ظل هيوم وفيا لنموذج بالاديو فى أوجه كثيرة، مخلصًا لقيم القدماء سواء كان جالسًا إلى مكتبه أو يتأمل حدائق لورد باثيرست Lord Baththurst فى أوكلى بارك، التى عرفها بوضوحه المعهود بأنها "أرض كلاسيكية حقة". (١٥)

يقتضى البقاء فى أرض كلاسيكية " رشاقة " فى المفردات، وحركة طبيعية فى الجمل وتناسبًا وتوازنًا بين الفصول فى التصميم العام لعمل كبير، كل هذا حققه هيوم فى كتابه **تاريخ إنجلترا** History of England كتبه بترتيب زمنى عكسى دون أن يضيع منه حس الوحدة التى تهيمن على الكتاب كله. وتمثل " مكتبة الدعاة " Advactor's Library أرضا كلاسيكية مثل ستو Stowe و أوكلى بارك؛ لأن النخبة الفكرية المعروفة " بأثينا الشمال " كانت عازمة على نشر الحضارة فى بلد قد يقع فريسة سهلة لتعصب كبار رجال الكنيسة " لحماس " طائفة المشيخية، وليس من مثير لقوى المرء الإبداعية أشد من مواجهة عدوين فى وقت واحد. من أكبر مفارقات التاريخ الإسكتلندى أنه فى الوقت الذى كان يمدن هيوم مواطنيه بوضع قائمة للمصطلحات الإسكتلندية فى نهاية " تاريخه "، كان مكفرسون Macpherson ينشر البربرية فى أوروبا بكتابه **أوسيان** Ossian، ولكن للأجناس الأدبية قوانينها، وعندما كتب مكفرسون كتابه **تاريخ بريطانيا العظمى من عودة الملكية إلى جلوس جورج الأول** *History of Great Britain from The Restoration till the Accession of George 1* عاد إلى أسلوب أكثر تمدنًا، وبالمثل تتغير القواعد التى تحكم كتابة التاريخ، وإن كان تطورها أبطأ من تطور الشعر، وقد حاول هيوم وأتباعه الإسكتلنديون سميث وروبرتسون وفيرجسون

(١٤) *Decline and Fall*, VI.

(١٥) *New Letters of David Hume.*

Ferguson أن يبدعوا أسلوبًا يعادل ما أبدعه مؤرخو فرنسا العظام الذين كانوا موضع احترامهم العميق، كما تشهد بذلك آراء روبرتسون فى فولتير. (١٦)

كان طموحهم مفهومًا وضروريًا؛ لأنهم لم يكونوا مجرد تلاميذ للفرنسيين؛ فقد كانوا يطبقون علومًا جديدة على دراسة التاريخ ويدين بالكثير للتراث التجريبى البريطانى، إذ كان التاريخ، حسب نمط بيكون Becon يقوم على الحقائق المادية التى تشكل حياة البشر، فإن للإنتاج وتبادل الثروات مساحة كبيرة فى أية رؤية " فلسفية " للماضى. كان مانديفيل Mandeville قد أحدث ضجة بسبب هذه الحقيقة الواضحة، ولكن حان الوقت لفحص أهدأ وأشمل للعامل الاقتصادى وقد اضطلع هيوم بتقديم هذا العرض القائم على الحقائق المادية فى " تاريخه " ففى نهاية الفصل الثالث والعشرين، نجده يناقش تراجع عبودية الأرض كالتالى:

كان الفلاحون وهم أنصاف أحرار مكلفين بزراعة أرض سيدهم، ويدفعون الإيجار قمحًا أو ماشية أو مما تنتجه المزرعة، أو بأعمال الخدمة التى يؤدونها لدى أسرة البارون وفى المزارع التى احتفظ بملكيتها، وبقدر تحسن الزراعة وزيادة المال، وجد أن تلك الخدمات رغم ما يلقاه الفلاح من مشقة، لم تكن ذا نفع كبير للسيد، وأن إنتاج المزارع الكبيرة يمكن أن يقوم به الفلاحون أنفسهم... ومن ثم جرى تبادل التأجير بالخدمات والإيجار المالى بالعينى، وكما اكتشف الناس فى العصر الذى أعقبه أن المزارع تصح زراعتها إذا تمتع المزارع بما يضمن الملكية، فقد بدأ انتشار منح عقود الإيجار للمزارعين، وأدى ذلك إلى كسر أغلال العبودية، التى ارتخى وثاقها عن ذى قبل.

بينما يشرح كيف كان " تطور الفنون " يزيد من أعداد العبيد فى الماضى، ثم تحول إلى " مصدر للحرية " فى أوروبا الحديثة، يحقق هيوم مزجًا كاملاً بين مصطلحات متخصصة مثل " أعمال الخدمة " و" الإيجار " و " زيادة المال "... وأسلوب سرد نثرى راق مثل " العصر الذى أعقبه" و " أغلال العبودية ". مهدت مثل هذه الفقرة لظهور كتاب ثروة الأمم The Wealth of Nations وللون من السرد التاريخى يفسح مكانًا أكبر " للثورات

---

(١٦) *Works, III.*

والتحولات " وبالتدريج يقلل المساحة المخصصة للتحليل النفسى. يقول آدم سميث فى **محاضرات فى البلاغة والأدب** *Lectures on Rhetoric and Belles Letters* :" وصف الشخصيات ليس جزءا أساسيا فى السرد التاريخى "، لم يكن فرجسون و ميلار Millar وروبرتسون وحدهم من تعلموا الدرس، بل تعلمه معهم المنظرون الفرنسيون فى نهاية القرن.

على الرغم من أن جيبون كان من المعجبين بالمدرسة الإسكتلندية فقد تردد قبل السماح لابتكارات ثروة الأمم بأن تتغلغل فى كتابه **التدهور وسقوط الإمبراطورية الرومانية** *Decline and fall*. فما كان جيبون ليتخلى عن "وصف الشخصيات " إذ كان يعتمد عليه فى تتبع أسباب الأحداث الكبرى – كان التحول الدينى للإمبراطور قسطنطين من أشهر الأمثلة على هذا، أو يترك تزيين سرده بلمسات قرمزية تحمل اللمحة الرومانية التى ذكرها فولتير، ولكن اللمحة الرومانية عند جيبون صارت أكثر وضوحًا وسموًا ورصانة، ورغم أن ذلك قد يدخل فى باب المفارقة، طعم جيبون " أناقة " بالاديو الموجودة لدى مونتسكيو بلمحات " باروكية "[١٧] وربما عاد إلى تراث القرن السابع عشر؛ لأن فخامة الباروك تعطى حدث الموت جلالاً [١٨]، ولأن أطلال روما كانت أجمل صورة لعظمة الماضى يمكن أن تتاح لعقول بناة الإمبراطورية، وبناء على معرفته بقدر إنجلترا فى ما مضى وفى ما هو قادم، أضفى على موضوعه الكبير جلالاً ووقارًا لا ينفصلان عن عملية التأمل فى الشأن الإنسانى من لقطة بعيدة وعلى نطاق واسع. فقد كان التاريخ عنده مثل الدين عند بوسوى، ومن هنا تأتى خصائص أسلوبه التى تضعه " فى منطقة وسيطة بين السرد التاريخى البليد والخطابية البلاغية ".[١٩] ويستمد جيبون اهتمامه بالتاريخ من إيمانه بأنه أنبل الأجناس الأدبية جميعًا. يصف تيلارد[٢٠] Tillyrd أسلوب جيبون فى إعجاب فيقول إذا كان ميلتون Milton قد كتب ملحمة إنسان القرن السابع عشر العادى، فإن جيبون ألف ملحمة بناة الإمبراطورية، وصار جيبون "رينولدز

---

(١٧) *Memoirs*.

(١٨) V.L. Tapue, *Baroque et Classicisme*.

(١٩) نفس المصدر.

(٢٠) *The English epic and its Background*, ch. 11.

Reynolds" النثر الإنجليزى؛ لأنه كان مؤمنًا، مثل رينولدز، بأن محاكاة الأقدمين هى أصل الفن الحقيقى.

اعلم أن الكلاسيكية بها كثير مما يستحق أن نتعلمه، وأعتقد أن الشرقيين يحتاجون لأن يتعلموا منها الكثير، مثل شموخ الأسلوب فى غير غلو، والتناسب الرشيق فى الفن، وأشكال الجمال المرئية والفكرية، والصياغة المعتدلة للشخصية والنوازع وتميز السرد عن الجدل، وانتظام بنية الملحمة والشعر القصصى. (٢١)

يستحضر هذا القول عقيدة السياح الكبار الذين زاروا " أطلال روما للإمبراطورية نفسها وليس اعتقادًا فى خرافة " كما يقول جيبون نفسه فى خاتمته الشهيرة لكتابه **التدهور والسقوط**، أن " الجمال الفكرى " لدى جيبون صدى مباشر لكتاب رينولدز **الخطاب السادس** *Discourse VI* الذى يدعو فيه إلى النسب الراقية التى وضعتها النماذج القديمة ومن صكها من المدرسة الكلاسية الجديدة. إن " شموخ الأسلوب واعتداله " الذى يذكره جيبون يمكن تتبعه فى كتاب **التاريخ** *History* لهيوم، فهو مثال آخر لرشاقة الكلاسية الجديدة، إذ كان هيوم وجيبون معجبين براسين Racine، ولم يتغير رأيهما بعد الاحتفال اليوبيلى الذى نظمه جاريك Garrick. كتب هيوم إلى جون هوم John Home يقول: " أستحلفك بالله أن تقرأ شكسبير، أما راسين وسوفوكليس فاحفظهما عن ظهر قلب". (٢٢) وبالمثل يقول جيبون فى مذكراته: " ربما كان ارتقاء ذوقى مسئولاً عن عبقرية شكسبير العملاقة، التى تزرع فينا منذ الطفولة بوصفها أول واجب على أى إنجليزى ". (٢٣)

كان جيبون، شاعر التاريخ العظيم، يعلن ولاءه للكلاسيكية الجديدة ومذهب بالاديو، ولكنه لم يحرم أسلوبه ألوانًا من الحساسية أضفت على لونه درجة أدكن وعمقت تأثيره، وربما قال بوصفه ناقدًا: " إن تمثالاً عاريًا بسيطًا صنعته يد فنان إغريقى قديم له من القيمة الأصلية أكثر مما لهذه الآثار المكلفة الفظة التى أنتجتها تلك الأيدى البربرية جميعًا ".(٢٤) أما بصوت

---

(٢١) *Decline and Fall*, VI.
(٢٢) David Hume, *Letters*, 1.
(٢٣) *Memoirs*.
(٢٤) *Decline and Fall*, II.

المؤرخ فيصف جيبون غزو الساكسون لإنجلترا بحساسية شعر المناظر الطبيعية حتى أنه يستحضر فى الذهن شعر أوسيان: "إن الغيمة التى انقشعت على يد المستكشفين الفينيقيين ثم تبددت بيد يوليوس قيصر عادت مرة أخرى، واستقرت على سواحل الأطلنطى، فضاعت مقاطعة رومانية ثانية بين جزر المحيط الساحرة ".(٢٥)

مثل هذه الفقرات أقرب إلى تيرنر Turner وجماليات السمو فيها أقرب إلى رينولدز، إذ إنها تفسر لماذا كان جيبون، الذى أعلن إيمانه بالكلاسية الجديدة ونسب بلاديو، فى حقيقة الأمر مفتونًا بما كان يعده بذور شكل جديد من البربرية، التى انتهى إلى قبولها شعرًا ورفضها عقلاً. إن أسلوب جيبون لا يمكن أن يبدعه إلا مؤرخ، فهو تجسيد كامل للصراع الأزلى بين النظام الذى تؤسسه الثقافة وقوى الابتكار التى تنقض كل الأسس، وهذه الفقرات هى التى تفسر لماذا يحظى بالنجاح فى القرن التاسع عشر نص ما كان ليكتب إلا فى القرن الثامن عشر. إن روح بالاديو وفخامة الباروك وسعت التأثر الإنجليزى بالتراث اللاتينى إلى أبعد حد له، ولكن تأملات إرجل وحده والتى امتزجت بتأملات فى " الرياح والأمواج والبشر البرابرة " أعادت الكتاب إلى مناخ دول الشمال. فهو مزيج فريد للثقافة والتعليم الراقى والحساسية الشعرية حين تتحدث بلغة الثقافة فى صوت واحد، ونقول من باب المعارضة المازحة لبعض خصائص أسلوب جيبون إن المحدثين من كتاب فقرات التعريف بالكتّاب الذين يصنفونه كلاسكيًا يستحقون العفو؛ لأنهم أساءوا للمصطلح إساءة كبيرة.

سواء كانت التيارات الرومانسية التى كانت حاضرة فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر عقلانية أو كانت تتصارع مع نوع جديد من العقلانية، كان مفهوم السمو بما يحمل من مضامين بربرية منتشرًا ومؤثرًا فى عملية خلق صورة كونية جديدة. فى هذا السياق، يمكن لنا أن نفهم لماذا ظل فيكو Vico شخصية مبهمة طول حياته، على الرغم من أنه كان يعد فى كل من فرنسا وألمانيا واحدًا من أعظم رواد الرؤية التاريخية الجديدة. فإن معارضة فيكو لعقلانية المنهج الديكارتى الباردة، لا تنبع من إيمان كامل لديه بأصالة العبقرية الفردية، فقد كان نابلز Naples يعد ضوءًا غريبًا فى سماء عصر التنوير اللامعة. إذ ظهرت

(٢٥) *Decline and Fall*, IV.

اكتشافات عظيمة فى عصر تحمس فيه شافتسبيرى Shaftsbury لإبداع سلفاتور روزا Salvator Rosa بإيحاءته الملعونة Maudit، واكتشف فيه جيانونى Giannone لوضع الصلة الخفية للمجتمعات الإنسانية بالرجوع إلى تاريخ القانون، أو مرة أخرى، اعتبار هيروكيولانيوم Herculaneum و بومبى Pompeii منابع المعرفة الأثرية التى نهل منها ونكلمان Winckelmann وفين Vien ورايت ديربى يرمز Wright of Derby وغيرهم ليحققوا ما قاموا به من إعادة تقويم التراث القديم يرمز فيكو لتلك العلاقة الغريبة التى تربط نابلز بباقى التنوير الأوروبى.

ينبغى أن يوضع اعتراض فيكو على الديكارتية فى السياق الذى درسه فرانك مانويل فى كتابه **القرن الثامن عشر يواجه الآلهة** The Eighteenth Century Confronts the Gods. لم تكن الصورة الكونية حسب رؤية نيوتن يوما بالوضوح الذى أتاحه فولتير، وما علينا إلا أن نقرأ كتابه البصريات Optics لندرك أن جرأة مفاهيمه تكشف عن أغوار عميقة وعن سر عمل قوى جبارة. كان فيكو، شأنه شأن أتباع نيوتن وأتباع ليبنز Leibniz، يرى الزمن بعدًا أصيلاً فى علم المعرفة غير الديكارتية. كان التاريخ عنده هو المعرفة المرتبطة بالإنسان، فمن خلال هذا الإنسان يحدث التغيير، ويرى كذلك أن التاريخ هو مفتاح فهم العالم كما هو حاليًا. ومن هنا نشأت نظرية للدورات التاريخية لا علاقة لها بالمفهوم البوليبى (*) للتاريخ الذى تنتج التغيرات فيه عن أسباب سياسية. كانت نظرة فيكو للأشياء أوسع وأشمل مما جعله يكتب التاريخ العام لعلاقة الإنسان ببيئته، وقد حدد ثلاثة أنواع من اللغات وثلاثة أنواع من الطبيعة المرئية لثلاثة عصور متتابعة، بهذا المفهوم للتحول التاريخى استبعد العلم الجديد Scienza Nuova من مجال التاريخ تتبع الدوافع النفسية الفردية التى كانت ذات أهمية كبرى عند فونتنيل وعند فولتير، كما استبعد الأسباب السياسية العامة التى قال بها مذهب مونتسكيو المدنى الإنسانى.

(*) نسبة إلى بوليبيوس Polybius المؤرخ الإغريقى، عاش قبل الميلاد بقرنين تقريبًا.

إذا انتقل البشر من مرحلة فى التطور إلى أخرى فالفضل يعود إلى حركة تطور كلية جماعية، فخرافة الطبيعة الإنسانية الأزلية الأبدية التى كانت منطلق مؤرخى عصر التنوير العظام منذ فونتنيل، لم تعد مقبولة، أما أفكار فيكو فتعنى أن المؤرخ ينبغى أن يعتمد على خياله وليس على قوة عقله ذات النمط الهندسى الذى تم استبعاده فى ذلك الوقت.

يقول فيكو فى الكتاب الأول من **العلم الجديد** إن " هذا العالم المؤلف من أمم متعددة يقينا من صنع البشر، وإن صورته لابد موجودة داخل تغيرات عقولنا البشرية. ولا يمكن أن يبين يقين تاريخى أكثر من أن يقوم صانع الأشياء نفسه بوصفها، وهكذا يعمل علم التاريخ على غرار علم الهندسة الذى يخلق نفسه بينما يستخدم عناصره الداخلية فى تكوين عالم الكميات أو تصوره، ولكن التاريخ يتعامل مع الواقع الأعظم اتساعًا؛ لأنه يتعلق بشئون البشر التى ليس فيها نقاط ولا خطوط ولا أرقام".

إن مثل هذه التأكيدات، بمزجها الغريب بين التجريبية المتشددة (لا نعرف إلا من نصنع بأنفسنا ومعرفتنا بالتاريخ أصلها أننا صانعوه) والعناصر التصورية (يمكن أن نتصور العصور الماضية؛ لأنها تمثل تغيرات فى عقولنا) هى التى تدلنا على مفاتيح نظرية فيكو فى التاريخ وعلى طبيعة أسلوبه.

يقدم فيكو الخيال بوصفه ملكة لها من القوة ما يكفى لإعادة ترتيب محتويات الذاكرة، ويرى أن ذاكرة الإنسان أوسع كثيرًا من المجلدات الضخمة، وعلى ذلك فإن فهمنا للتاريخ يكمن فيما نملك من ملكة نتخيله بها. فلكى نفهم معنى تعدد الآلهة عند الأقدمين، يكفى أن نراقب الأطفال عندما " يمسكون بأشياء جامدة ويلعبون بها ويحدثونها كأنها أشخاص أحياء ". هذه القدرة على استحضار المرئى والمتصور نجدها فى وصف فيكو الحى لما يمكن أن يسمى مولد زيوس. فعندما رأى اليونانيون القدماء السماء " ترعد وتبرق على نحو مخيف " ظنوا أن ثمة كائنًا حيًّا عظيمًا " كان يحاول أن يقول لهم شيئًا بهزيم رعده وضوضائه. [٢٦] كان فيكو يحاول أن يبعث الصورة الكونية لدى البشر الأوائل عن طريق الملاحظة التجريبية، وقد

---

(٢٦) Frank E. Manuel, *The Eighteenth Century Confronts the Gods.*

أضفى ذلك على أسلوبه شاعرية هى نفسها برهان على صحة آرائه ومحورها أن التاريخ فى متناول خيالنا؛ لأنه يمكننا من استحضار حياة أسلافنا، ومن أدراك أنهم كانوا يشتركون جميعًا فى طبيعة إنسانية واحدة كانت السبب فى تماسك مجتمعاتهم ؟

كان فيكو يرى أن الأمم التى تكونت منها البشرية انتقلت من مرحلة فى التطور إلى أخرى بإرشاد من العناية الإلهية، ولأن خيال الإنسان مكنه من تصور مراحل التطور الطويل فى سلسلة متصلة، يمكن وصف هذه الرؤية للتاريخ بصفتها دفاعًا إيمانيًا عن خيرية الوجود من الممكن أن تقدم ربطًا مقبولاً بين ليبنز ونشأة التاريخية الألمانية فى أول ظهور لها فى كتابات مكوف Maccov وموزر Moser. كان هذان الرائدان للمدرسة الألمانية العظيمة يؤكدان على أهمية المذهب الوراثى بما يشير إلى أن الفكرة الأساسية هى أن المجتمعات البشرية تنمو وتتطور مثل الكائنات الحية، ولها شخصياتها المتفردة وقوانين تطور خاصة بها، إلا أنها تسهم فى التطور العام للبشرية. إن الاستمرارية والفردية والوجود العضوى هو ما ينظم حياة الوحدات البشرية، وقد وضع المؤرخون الألمان تصورًا عامًا للتطور التدريجى يفترض أن التاريخ يتقدم، وأن الفلسفة الديكارتية، بإصرارها على الهندسة والأنظمة الاستاتيكية الثابتة، ينبغى أن ترفض، فإذا وضعنا فى الاعتبار أن ليبنز نفسه كان صديقًا لبويل Boyle وكان يطبق المنهج التصنيفى بيكون، لرأينا أن القوى الكائنة فى " العلم الجديد " هى نفسها المحركة للمدرسة التاريخية الألمانية، المزيج المكون من التجريبية والميتافيزيقا الصريحة واضحة فى كليهما.

كان تركيز موزر على الملحمة بوصفها مصدرًا مهمًا لفجر التاريخ البشرى، بسبب إيمانه بأن هذا الجنس الأدبى يكشف الرؤية الكونية للأمم البدائية وظروفها المعيشية، وقد اختار هوميروس ليدلل على هذه النقطة. كان موزر يفعل فى ألمانيا ما كان يفعله لوث Lowth وهيوز Hughes وبلاكول Blackwell فى إنجلترا، وما فعله فيكو فى إيطاليا، تنامت أهمية الشعر بوصفه الشكل الأدبى الأمثل المنوط به تحرير قوى الخيال. كما ارتفعت الأصوات القائلة بأن أشكال التعبير البدائية هى الأقرب لاستثارة المشاعر، وانتشر الشعور بأن الماضى مازال متحكمًا فى أغوار الطبيعة البشرية، وقد التقت كل هذه الأصوات لإبداع

أسلوب جديد يجعل المشاعر والتعاطف جوهر الفهم الحقيقى للتاريخ. يقول ماينكه Meinecke عن موزر:

كان يستمد راحته من تدفق الحياة الجديدة التى نتجت عن نهضة الشعر الألمانى، كان يدرك أن الكلمات ليست الوسيط الوحيد الذى يمكن أن يتواصل به الإنسان، فالقارئ النابه يستطيع أن يصل إلى المؤلف على مستوى التعاطف وينهل من روحه كل ما تخفيه. (٢٧)

وينطبق ذلك على هيردر Hurder الذى لا يفصل التاريخ عن المشاعر التى يشاطرها أعلامه:

ها هو ذا أفلاطون يقف أمامى، وها أنا ذا أستمع إلى أسئلة سقراط الودودة وأشاطره مصيره، عندما يشاور مارك أنطونيو قلبه يشاورنى معه.. كم هو واسع وكم هو صغير قلب الإنسان، وكم تتفرد نوازعه ورغباته وكم هى ذائعة، وكذا حال رغباته وخطاياه وصفاته وبيته ومتعته.

هذه البلاغة المفعمة قد تبدو قديمة، لكنها تبين لنا أن هيردر لم يكن يرى فى المشاعر مجرد وسيلة لجذب انتباه القارئ باللعب على حساسيته، بل طريقة لمخاطبة حساسيته وعقله، فالحيوية فى رأيه أسهمت كثيرًا فى تقوية العلاقات التى تربط بين الشر، ولأن " كل عمل نفسى لا يتم إلا بعمل فسيولوجى " (٢٨)، كان تطور الحياة العقلية عملية عضوية تنمى فيها القوى الحيوية خصائص الفردية. إلا أن كل فردية تستمد حتمًا من أصل واحد، كأوراق الشجر التى تتعدد وتتنوع ولكنها تستمد طاقة حياتها من الجذور نفسها. " إن أعمق مناطق الروح، التى تنبع منها أغلب ابتكارات البشر "، لابد موجودة فى موضع ما بين تلك الجذور الغائرة حيث تنبع لغة الأمة وأدبها الشعبى. فالحيوية، التى كانت شديدة التأثير فى عالم الشعر، كذلك أسهمت فى جعل مفهوم قابلية الكمال محوريًا فى الصورة الكونية لتلك الفترة. فإذا كانت طبيعة الإنسان تملك إمكانيات غير محدودة للتطور، فلابد أنها تعرضت

(٢٧) F. Meinecke, *Historism, The rise of a New Historical Outlook.*

(٢٨) Clark Jr, *Hurder.*

لتحولات لا نهائية، كالنباتات تمامًا. ولا يمكن أن تقع تلك التحولات إلا بالتصور التعاطفى من جانب المؤرخ؛ لأن الاستدلال المنطقى لا جدوى منه فى فهم عمليات الطبيعة.

ومن هنا تأتى الصلة بين المبدأ الوراثى وقوة الخيال وأسلوب الحساسية. كان ذلك، بطبيعة الحال، من تراث لوك Locke النفسى الذى يعد الأحاسيس المادة الأساسية التى يصنع العقل منها الأفكار. وكان ذلك أيضًا من تراث المدرسة الإسكتلندية بما توليه من أهمية للتعاطف بوصفه المحرك الأول لعالم الأخلاق. كما كان من تراث فسيولوجيًا ما بعد ليبنز التى تركز الاهتمام على الحيوية وعلى طاقة التشكيل الموجودة لدى القوى العضوية الحية، أما المؤرخ فعليه أن يكتب نثرًا يجعل القراء يتلقون المشاعر المتولدة عن الأفكار؛ لأن صلاحية الأفكار تقاس بما تولده من مشاعر. فإذا استطاع أن يحرك العواطف العميقة، أمكنه أن يعيد خلق شكل الأشياء الماضية وألوانها، وأن تبعث الصور التى تسكن عقول الناس وتجعلهم يتألقون بحياة من ماتوا ومشاعرهم. إن ما ينطبق على " العلم الجديد " ينطبق على **تاريخ أوسنابروك** *The History of Osnabruk* أو **الأفكار** *Ideas* أو **عن فلاسفة التاريخ** *Eine Philosophie der Geschichte*.

كان استخدام مفردات معقدة تقطر مشاعر سببًا فى خلق جو عام صار بيئة مناسبة لنمو شعر الحنين للماضى لدى القارئ، كان المؤرخ ينقل له فهمًا حقيقيًا لهذا الماضى؛ لذا تهيأ القارئ لقبول فكرة أنه فيما مضى كان هناك نوع من الوحدة ذهبت اليوم بلا رجعة، وكان ماينكه مصيبًا عندما أشار إلى أن هذا الحنين إلى الماضى كان أيضا لدى بيرك فى صورة تعلق بالماضى.[٢٩] ويحوى كتاب **التأملات** *Reflections* عددًا من الفقرات المكتوبة بهذه النبرة؛ مثل صورة مارى أنطوانيت أو الإدانة الشديدة لعصر الآلات الحاسبة. وربما أضاف ماينكه أن مشاعر الغضب والتأثر عند بيرك، حينما شهد الإطاحة بالملكية فى فرنسا، كانت مجرد دفعة أخرى للأسلوب العاطفى الذى نشأ فى أماكن أخرى من أوروبا؛ لأن الحساسية كانت أساسًا لتطور التاريخية، فإذا كانت مرحلة معينة من تطور تاريخ البشرية تتوقف على فعل عدد من الأفراد لا حصر لها مازلنا نشاطرهم المشاعر، فإن العصر حتمًا

(٢٩) Meinecke, *Historism*.

سيأخذ اتجاهًا يكون الشعور بالخسارة الشخصية فيه جزءا من رؤيتنا للماضى، وفى عرضنا هذا ينبغى ذكر اسم وينكلمان Wincklemann ولو فى عجالة، ذلك أنه كان أبرز من أعطى قراءة إحساس الحنين للأشياء الماضية، كانت اليونان عنده أرضا مثالية أفرزت الحرية السياسية فيها أشكال الجمال. " فالروح العالمية " التى كانت تسود الفن آنذاك وتملؤه " بحياة جديدة وحماس " تجد تعبيرًا عنها فى **تاريخ الفن فى العصور القديمة** *Geschichte der Kunst des Altertums*. وهو الكتاب الذى يفصل متعة العاطفة الجمالية وحنين البعد التاريخى، كادت مثل هذه الموضوعات تمحى الفرق بين الأدب والتاريخ؛ لأنها جعلت الماضى جزءًا من التراث الفكرى للشعوب.

إن المقارنة بين مفهوم وينكلمان للتاريخ القديم ومفهوم جيبون تضع يدنا على التغيرات التى طرأت بين جراى Gray فى إنجلترا و**العاصفة والقصف** *Sturm and Drang* فى ألمانيا. كما تعرفنا بقدر التقارب بين الرؤية الرومانسية للماضى وما وصل إليه رواد التاريخ الألمانى فى ستينيات القرن الثامن عشر. فعند وصف جيبون نفسه بأنه " متأمل وسط أطلال الكابيتول "، نقل لقرائه مشاعر المؤرخ الذى عرف حالة وجود برزخية وانطباع الوحدة الذى تبعثه مشاهدة الأطلال. اكتسب شعر الماضى لدى التأريخ الألمانى بعدًا وجوديًا جديدًا. فالمجتمعات الضائعة مازالت موجودة، مفعمة بالحياة وسط غيوم الماضى – ولا يغربها عنا سوى مرور الزمن. أما إذا كان عقل الكاتب الفرد من السعة والحساسية بحيث يعيد خلق مجمل لحظة تارخية، تحتفظ هذه اللحظة بشخصيتها الفريدة، ولكن دفء المشاعر التى لا يشتعل الخيال بغيرها وهى وحدها التى تمنح اللون والحركة لاحتفالية الماضى، هذا الدفء لا يمكن أن يصل إلى الشخصيات التى بعثت من التاريخ. فقد تبدو حقيقة ولكن حياتها حياة مستعارة. لم يستطع التاريخ الرومانسى أن يأخذ منظورًا منفصلاً، ولا أن يكون ساخرًا لأن الإخلاص الوجدانى الذى يتطلبه، مهما كان كاملا، كان يحدث فى النفس إحساسًا بالخسارة التى لا تعوض. وكانت قصيدة كيتس Keats "قصيدة عن جرة إغريقية" *Ode on a Grecian Urn* تعبر عن عمق هذه الخبرة الوجودية. كما توضح لماذا صار التاريخ، بوصفه جنسًا أدبيًا، أقرب إلى الشعر والموسيقى من ذى قبل. وما على المرء إلا أن يسمع

"إرويكا *Eroica* لبيتهوفن أو "سيمفونيته التاسعة" ليدرك أن موت رجل عظيم أو آمال الأمة فى أيام شيللر Schiller و جوته Goethe، حتى لو كانت عبقرية واحدة هى التى عبرت عنها، قد وجدت صداها المناسب فى أصوات الجماهير.

يوحى هذا العرض السريع بملاحظتين نختتم بهما موضوعنا، الأولى أن الكتابة التاريخية ترتبط بالحركة العامة للأفكار مثل غيرها من أنواع الأدب، ففى القرن الثامن عشر كان فولتير مازال يرى أن المأساة تقدم خير نموذج لإحياء الماضى، بينما يرى هيردر فى الشعر خير مرشد له، وفى الحالتين فإن الصلة بعلم التاريخ ليست بعيدة كما قد تبدو. فتفضيل جنس أدبى على آخر يرتبط بالفروض النقدية التى تحددها نظرية المعرفة الخاصة. وتشتق الملاحظة الثانية من الأولى، ففى حالة فولتير كما فى حالة هيردر و وينكلمان كانت الصورة الكونية تظهر دائمًا بوصفها الإطار المنظم لعملية تمثيل الماضى، وليست هذه فرصة للمزيد من التأكيد على استحالة الوصول إلى أى نوع من المعرفة الموضوعية، بل للدعوة إلى المزيد من الثقة فى علم يصحح عقل الباحث ويشحذه بأن يبين له أن كتابة التاريخ جزء من التاريخ نفسه.

أدب السيرة والسيرة الذاتية

فليسيتي أ. نوسبوم Felicity A. Nussbaum

بدأ أدب السيرة في تطوير مفاهيم ومصطلحات نقدية خاصة به خلال القرن الثامن عشر، وإن لم يظهر له وصف كامل من حيث الشكل والموضوع حتى القرن التاسع عشر. وعندما استحدث مصطلح "كاتب السيرة" في اللغة الإنجليزية لأول مرة، كان يستخدم بالتبادل ليشير إلى المؤرخ أو كاتب حياة الأفراد. يشير قاموس أكسفورد الإنجليزي إلى أن أول من استخدم كلمة "سيرة" كان جون درايدن عام ١٦٨٣ في مقدمته لطبعة بلوتارك، لكن الكلمة استخدمت قبل ذلك بمعناها الحديث عند توماس فولر(١٦٦١) وأوليفر كروموبك (١٦٦٣)، وكان معناها تاريخ حياة شخص بالذات(١). ويتبع درايدن تصنيف فرانسيس بيكون في تقسيم التاريخ إلى ثلاثة أنواع: الحوليات أو عرض التاريخ حسب تسلسله الزمني، والتاريخ أو السرد العام، والسيرة، واعتبر درايدن أن كتابة السيرة فرع من التاريخ أكثر تحديدًا وأقل قيمة (لكن أكثر إمتاعًا) لأنه محدود بخصائص حياة فرد واحد.

ولم تظهر نظرية لأدب السيرة أو السيرة الذاتية في مقالات منفصلة، وإنما بدأت في صورة إشارات عرضية في المقدمات والعروض الأدبية، بالإضافة إلى ظهور بعض التعليقات النقدية عرضًا متضمنة في حكايات الحوادث الإجرامية والنوادر والمذكرات المكشوفة الفاضحة والسير الخيالية والصحف والوثائق القانونية التي تتضمن توجهات وتقنيات أدب السيرة، واختلط أدب السيرة في بداياته بأنواع أدبية أخرى كالرواية والمذكرات والخطابات والرسائل على سبيل المثال مزجت المذكرات بما تحويه من تسجيل يومي للشئون العامة بين القص والتاريخ والسيرة والسيرة الذاتية، ورأى جورجز ماي في هذا الشأن صائب حين قارن بين أصل أدب السيرة في كل من إنجلترا وفرنسا: "تطور أدب السيرة الإنجليزي متبلورًا قبل نظيره الفرنسي... لأنه نشأ مباشرة من التاريخ بينما نشأ في فرنسا من كتابة

---

(١) انظر Dryden, 'The Life of Plutarch', and stauffer, Biography Before 1700.

المذكرات والقصص". وبمرور الوقت انفصل أدب السيرة ونظريته عن التاريخ والقصص في تقنياته ومناهجه.

قادت إنجلترا أوروبا بالنسبة للإبداع فى أدب السيرة، فكانت فترة الخمسينيات من القرن الثامن عشر حدًا فاصلاً فى نقد أدب السيرة مع نشر عدد كبير من الكتب التى تناولت حياة ألكسندر بوب بعد موته (١٧٤٤)، والجزء الأول من سلسلة صامويل جونسون عن حياة الشعراء بعنوان **حياة الهمجى** (١٧٤٤)، بالإضافة إلى مقالى جونسون فى مجلة رامبلر ٦٠ (١٣ أكتوبر ١٧٥٠) ومجلة إيدلر ٨٤ (٢٤ نوفمبر ١٧٥٩) وتعليقات بوزويل فى الصفحات الأولى من كتاب **حياة جونسون** (١٧٩١) التى تعد علامات فى نقد السيرة، وبحلول فترة السبعينيات من القرن الثامن عشر زاد عدد العروض الأدبية لكتب السيرة، مما شجع على تطور نقد السيرة واكتمال نموه، ومع بداية القرن التاسع عشر ظهرت معاجم الشخصيات والكتب التى تجمع سيرة أكثر من شخصية فى أوروبا، وينتمى فن كتابة السيرة إلى الأدب الخالص، فيطلق عليه "أكثر الأنواع الأدبية سحرًا وتثقيفًا" فى كتَّاب الشخصيات العامة(١٨٠٣)، تأخر ظهور كتاب كامل عن نظرية السيرة باللغة الإنجليزية حتى بداية القرن التاسع عشر عندما نشر جيمس ستانفيلد كتاب **مقال فى دراسة وتأليف السيرة** (١٨١٣)، ورغم افتقاد كتاب ستانفيلد للقيمة الأدبية، فإنه يلخص الآراء الأدبية فى أدب السيرة الذاتية فى مطلع القرن التاسع عشر.

كتبت أعمال السيرة بداية فى إنجلترا وفرنسا وألمانيا لمدح رجال بارزين ورفعهم إلى مرتبة القديسين، فمدحت كتب السيرة فى بداية القرن الثامن عشر من تناولت حياتهم أو سارت على العكس وأمطرتهم بنقد لاذع، ولقيت السير التى كتبها بلوتارخوس حفاوة بالغة خلال القرن الثامن عشر فى إنجلترا والقارة الأوروبية بصفة عامة، لما تحويه من معلومات وتفاصيل بالغة الدقة، واعتبرت النموذج الأمثل فى كتاب السيرة بما عرضه من محاكاة دقيقة للشخصيات وتسجيل لتاريخها وإنجازها.

أكدت طبعة أوليفر جولدسميث لسير بلوتارخوس (١٧٦٢) على أهمية أن تلهم كتب السيرة شباب الأمة نحو الوطنية، كما يرى جلبرت بورنت فى مقدمته لمذكرات دوق هاملتون

وكاسلهيرالد (١٦٧٧) أن السير التى كتبها بلوتارك ممتعة وتعليمية؛ لأنها تمدنا بتفاصيل حياة رجال عظماء فى ارتباطها بتاريخ بلادهم، وفى المراحل الأولى أوصى نقد السيرة بربط كتابة تاريخ الأفراد بالاهتمامات القومية، فرأى جوزيف أديسون مع من اعتبروا السيرة فرعًا من التاريخ أنها تاريخ العظماء، واتفق كونيرس مؤلف حياة شيشرون (١٧٤١) مع الرأى القائل أن أفضل كتب السيرة قدمت حياة العظماء رغم ميلها إلى المديح، لكن توماس مارتن عارض ذلك فى سيرة أبيه التى قدمها فى **مقالات عن إنياد** (١٧٧٠):

اعتبرت حياة وأفعال المحاربين المشاهير ورجال الدولة دومًا جديرة باهتمام الجمهور، إلا أن هذا العصر أول من توجه نحو صور للحياة أكثر خصوصية ليتأمل القيمة المتوازنة وليعجب ويقرنها بالفضائل خفيفة الصوت... ونادرًا ما تناول العام ليأخذ الإنجازات الأدبية والاعتبارية، حتى تنتمى إلى أسمى المراتب، بل ازدرى دراسة الحياة العادية والشخصيات التى يفيدنا التعرف عليها إيما إفادة؛ لأنها قابلة للتقليد (٢).

وبنهاية ذلك القرن توارى الافتتان بحياة العظماء، وحل محله حياة الناس العاديين، لكن كليهما فى خدمة الوطنية.

وفى فرنسا فى **قاموس التاريخ والنقد** لبيير بايل (١٦٩٧) ركزت مقالات السيرة على مشاهير التاريخ، وأظهرت دقتها بتصحيح أخطاء التواريخ فيما سبقتها من سير، وقد صدر من القاموس إحدى عشرة طبعة بين ١٦٩٧ – ١٧٤٠، ومثلت مقالات السيرة نموذجا احتذت به الموسوعات المشابهة فى ألمانيا وإنجلترا، كما أثار احتواء تلك المقالات على تفاصيل قليلة الأهمية كثيرًا من الجدل، وكذلك جاء استخدام الهوامش والملاحق ليمهد لوضع معايير وقواعد مستقبلية تضمن دقة التوثيق. وعلى المنوال نفسه سارت الموسوعة البريطانية (١٧٤٧–١٧٦٦) التى أوردت مشاهير الشخصيات الإنجليزية. وفى ألمانيا رأى يوهان جوتفريد هودر فى كتابه *Haben wirnochjetzt das Publikum und Vaterland der Alten?* أن السيرة يجب أن تنبذ النماذج الكلاسيكية التى تبنت الأعمال البطولية من خلال سير الحكام

(٢) North, Lives of the Norths, I.

ورجال الدولة الإغريق والرومان، وبدلاً من ذلك عليها أن تخلق أبطالاً ألمان قـوميين مـن خلال تقديم تعليمى لحياة الشخصيات العامة.

وفى نقد نظرية السيرة الذى يمكن استخلاصه من كتابات القرن الثامن عشر تكـررت التساؤلات حول الحقيقة والموضوعية، وما يجب أن تركز عليه السيرة، والعلاقة بين كاتـب السيرة وموضوعه، ووظائف السيرة الفعالة، وقيمة السيرة والسيرة الذاتية. كتـب جوتهولـد إفرايم عام ١٧٥٣ منتقدًا الادعاء القائل أن السيرة الخاصة أهم دراسة للطبيعة البشرية:

إما أن يتناول الإنسان بصفة خاصة أو عامة، وبالنسبة للحالة الأولى من الـصعب أن نطلق عليها الهدف الأسمى، فما فائدة معرفة الإنسان بصفة شخصية؟ ذلـك يعنـى معرفـة حماقاته وفضائحه، فما هدفنا من ذلك؟

ورأى لسينج أن تقديم الحياة فى صورة قص أو سيرة قد ينتج أثرًا أوسع وأبقى مـن الحياة نفسها، وعلى عكس لسينج يفضل معظم نقاد السيرة على اختلاف أشكالها فـى القـرن الثامن عشر الحياة الشخصية لأفراد بالذات على التاريخ العام باعتبارهـا نموذجًـا للطبيعـة البشرية.

وفى تحول عن المعتقدات الكلاسيكية وعصر النهضة يرى جون درايـدن أن وحـدة الحدث فى حياة شخص معين أو الصورة المفردة لها فائدة أخلاقية أكبر من التوجه التاريخى الأوسع، وعلى سبيل المثال يؤكد فى مقدمته لسير بلوتارك قوة الـسيرة التـى تـدفعنا إلـى الفضيلة، فهى تبين أن "فضائل وأفعال رجل واحد مجتمعة فى قصة واحدة تؤثر على عقولنا وتترك انطباعًا أقوى من العلاقات المتفرقة بين كثير من الرجال" (٢٧٤)، فالأفضل التضحية بالتنوع فى سبيل تأكيد نقطة واحدة للقارئ، وبصورة مشابهة يفضل صمويل جونسون فـى (رامبلر ٦٠) الإقناع الأخلاقى القوى للسيرة على السرد التـاريخى الأوسـع، وفـى إحـدى ملاحظاته الأولى التى نشرت فى مجلة يونيفرسال مجـازين (١٧٨٤) رأى أن المؤلـف "ل" يفضل السيرة لأنه يعتقد أنها بخلاف التاريخ تتناول "مصائب الحياة الخاصة وويلات الحيـاة الملكية".

قصد معظم كتاب السيرة فى القرن الثامن عشر تصوير الشخصية الفردية داخل إطار الطبيعة البشرية الأوسع، لكن ظل مدى الإفصاح عن الضعف والرذائل موضع جدل. رأى روجر نورث أن لا مفر أن تمثل صورة الحياة إذا أغفلنا الصفات التى تميز الشخصية عن الآخرين؛ لذا وجب التعبير عن العيوب مثل المميزات، وإلا خرجت القصة مليئة بالورود والزهور"(٢). ويتفق معه جون تولاند فى حياة ميلتون (١٦٩٨)، فيرى ضرورة الكشف عن نقاط الضعف: "لأن من الشائع الارتياب فى المؤرخين بدعوى أنهم يصورون بطلهم على مثال ما يودونه هم بدلاً من صورته الحقيقية... لست أكتب هجاء أو تقديسًا لميلتون، بل التاريخ الحقيقى لأفعاله وأعماله وآرائه (٨٤). اصطنعت تلك النزعة نحو الفردية تعريفات جديدة للخصوصية كشفت عن الأخطاء والسقطات الإنسانية بصورة أوضح وأصدق.

ومن أهم أسباب الاهتمام بالفرد مما دفع أدب السيرة ونقدها تزايد الاهتمام بالحقوق السياسية للفرد والمناظرات الفلسفية حول الهوية فيما يتعلق بمعنى الوعى والرأسمالية التى شجعت نمو الوحدات الاستهلاكية المستقلة والواقعية المتزايدة والتعبير عنها فى الروايات والمذهب الدنيوى، والعلم الجديد بتأكيده على الملاحظة والتجريب بالإضافة إلى ذلك أعاد تزايد الصحف والمقاهى وانتشارهما تعريف العام والخاص، وخلق مجتمعات للمحادثة ووسع من تبادل المعلومات، مما أدى إلى تزايد طلب المستهلك لكتب السيرة، كما وجدت البورجوازية الأوروبية التى تفصل نفسها عن الطبقة الأرستقراطية والنبلاء فى السيرة أرضا تجريبية لتشكيل الهوية الفردية العامة.

وليس هناك شك فى قيادة إنجلترا لأوروبا فى الاهتمام الكبير بالشخصى والفردى والعادى، بتحولها عن اتخاذ حياة المشاهير والمثقفين مادةً لأدب السير والتفاتها إلى الطبقة الوسطى وما دونها، مع حكايات عن الصعاليك والعاهرات والرسامين والممثلين والعسكريين... وقد ذهب روجر نورث فى بداية القرن أنه حتى حياة السمكرى يمكن أن تشد القارئ إذا كتب المؤلف مذكراته بلغة أدبية وأسلوب قصصى، وكما يقول فى مقدمته: "إذا صورنا تاريخ الأفراد الشخصى ليدرسه قراء عاديون، كان فى ذلك فائدة تفوق (بصفة عامة) أغلب ما يكتب من التأريخ للعصور والشعوب أو أفعال وآثار المشاهير من الحكام ورجال

الدولة وقادة الجيوش"(٣). يرى نورث أن كتابة حياة الأشخاص صعب لقلة المصادر وندرة تعدد الروايات: "فذلك الجدل يفسر الألغاز ويصحح المفاهيم المنحازة ويوضح العيوب ويملأ الفراغات ونقاط النقص، وقبل كل ذلك يكشف خداع الكتاب... وباختصار فإن التاريخ بشكل أو بآخر مثل الرسم، ليس حقيقيًا تمامًا".

وتسهم التفاصيل الدقيقة فى تعريف السيرة الشخصية وتأكيد صحتها، وبالنسبة لمُنظرى السيرة فى أواخر القرن الثامن عشر اعتبروا القارئ مسئولاً عن فك رموز معنى السرد، فأكد جان-جاك روسو ومن بعده بوزويل على دلالة إشراك القارئ فى مهمة التقييم: "ليس من حقى الحكم على أهمية الحقائق، بل يجب على ذكرها كلها وترك الأمر له [القارئ] للاختيار" وأغلب كتب السيرة فى القرن الثامن تقوم على مواد وموضوعات غير مترابطة (كما فى كتاب مارسون **مذكرات حياة جراى**، ١٧٥٥)، ويعيب نقد السيرة فى الغالب ذلك الفشل فى الفصل بين التفاصيل وثيقة الصلة بالموضوع وما ليس ضروريًا له، فيظهر جونسون ازدراءه لكتّاب السيرة الذين "يعرضون سلسلة زمنية من الأحداث أو الترقيات" بدلاً من عرض الشخصية الحقيقية للرجل، ويندد أوين رافهيد فى مجلة منثلى رفيو (١٧٥٨) بذكر التفاصيل التافهة والقشور:

نظرًا لأن مهمة كتابة السيرة تقوم بصفة أساسية على فن التجميع، ودفعت سهولة العمل البادية كثيرين لكتابة السيرة، رغم افتقادهم للعبقرية أو الذوق أو التعليم، فكان أن جمعوا المادة دون تمييز ووضعوها معًا دون نظام وعلقوا عليها دون حكم.

وميسون أحد المهتمين بجمع كل التفاصيل، مما يوحى باعتقاده أن كل ما يكتبه إنسان ذو عبقرية يستحق الحفظ وهذه هى الطريقة التى تبعها بوزويل فى كتابه **حياة جونسون**.

ظلت مسألة أحقية حياة الشخص العادى فى كتابة سيرته ومدى قيمته مصدرًا للمناظرة النقدية، ورد أبلغ دفاع عن أحقية الرجل العامة فى رامبلر ٦٠، حيث رأى صمويل جونسون أن حياة الرجل العادى تكشف عن تقلبات الطبيعة الإنسانية: "يندر أن نجد حياة لا تمثل قصتها

(٣) North, "General Perface", ed. Millard.

الصادقة والحقيقية فائدة". ويقول أيضًا: "تؤثر فينا جميعًا الدوافع نفسها، وتخدعنا المظاهر الخادعة نفسها، ويحدونا كلنا الأمل، ويعرقلنا الخطر، وتورطنا الرغبة، وتغوينا المتعة". ومكنت كتب السيرة القارئ – ولو لبرهة – بوضع نفسه فى حياة آخر من خلال الخيال المتعاطف.

اهتم مؤلفو السيرة وقارئوها بالحياة الخاصة للأفراد بصورة متزايدة مع نهاية القرن، لكن معظم من حظى بهذا الاهتمام كان الرجال دون النساء، وكانت النساء موضوعًا لسير كثيرة فى إيطاليا وفرنسا وألمانيا أكثر منها فى إنجلترا، فنادرًا ما نجد نساء نشرن سيرتهن الذاتية، ومن السير القليلة التى عرضت طريقة تقديم شخصية المرأة مذكرات عدد من نساء بريطانيا لجورج بلارد (١٧٥٥) وبيوجرافيا النساء (١٧٦٦)، وتاريخ بيوجرافى لإنجلترا لجيمس جرانجر (١٧٦٩ – ١٧٧٤)، وانتقل جرانجر على سبيل المثال من أعلى طبقة إلى أقلها، وتضمن كتابه **سيدات وأخريات طبقًا لمرتبتهن**، أما بالارد فجمع معلومات تفصيلية عن سيدات ابتداءً من القرن الرابع عشر وما بعده(٤)، وأشار فى مقدمته للكتاب أن هدفه كان إفادتنا عن الخصائص فى حياتهن وسلوكهن ما يستحق التقليد"، ومن السيدات اللاتى كتبن مذكراتهن مدام دى ستال لوناى، فللمرة الأولى فى التاريخ اعتبرت حياة النساء وإنجازهن جديرين بالاهتمام العام والتسجيل المتصل، فبدأت النساء بكتابة سير ذاتية لأنفسهن.

انتشرت الكتابة التى ركزت على أناس عاديين ممن لا ينتمون إلى مرتبة رفيعة أو يملكون ثروة طائلة، وأدى تزايد الطلب عليها فى السوق إلى الهرولة فى إصدارها اعتمادًا على بحوث أولية ومعلومات منقوصة، وقد حذر نورث كاتبى السيرة من قبول الرشوة أو التأثر بمديح أو إطراء على أمل كسب ود أصدقاء أو أسرة صاحب السيرة، فكاتب السيرة كما يرى نورث يجب أن يتحلى بأمانة لا يحدوها شك، وأن يكتب دون التفكير فى مكسب أو إطراء. وفى ذا فريهولدر عبر أديسون عن أسفه لامتداد كتابة السيرة إلى كتيبات على الأرصفة بهدف جمع المال السريع(٥)، ونادى نوكس فى أمسيات شتوية، أو دروس فى الحياة

---

(٤) Ballard, Memoirs, ed. Perry.
(٥) Addison, The Freeholder, no. 35, ed. Leheny.

والأدب (١٧٨٨) بأن تكون السيرة أكثر فطنة: "السيرة هى الحياة العادية عندما تتنزل عن كبريائها، فبدلاً من الكتابة التعليمية الإرشادية أصبحت أداة لمجرد إشباع الفضول المتطفل، إن لم يكن الحقود". علينا أن ندفن أخطاء الرجال معهم، ونوارى سوآتهم، ويرى نوكس أن موضة "التشريح البيوجرافى" وتقطيع السيرة إربا يشوه ذكرى العظماء(٦).

ومن بين المجرمين إدموند كرل Edmund Curll سيئ السمعة الذى كتب سيرًا متهرئة تراوحت من ٤٠ إلى ٥٠ عقب وفاة أصحابها مباشرة، امتلأت بالفبركة ومقاطع من صحف مشكوك فى صحتها وأبيات مسروقة من دواوين كثيرة، وقد حذر جيلبرت برنت Gilbert Burnet بسخرية فى مقدمة سيرة هيل Hale الذاتية من إفساد كتَّاب السيرة للحقيقة لتناسب أهدافهم "فتكتب سير الأمراء بتملق كبير للاستفادة من أصحابها أو من يهمهم أمرهم، أو تكتب باحتقار شديد" ليثأر كاتب السيرة لنفسه، وبالإضافة لتحذيره من الكتابة لأغراض تجارية نصح أديسون Addison بالموضوعية والدقة والفطنة التى لا يمكن الحصول عليها إلا إذا كان الشخص موضوع السيرة غير معروف بصفة شخصية لكاتب السيرة، ورأى أديسون ألا تكتب السيرة إلا بعد وفاة صاحبها بفترة كافية، حتى "ينام الحسد والصداقة، ويذوى كبرياء أعدائه وأنصاره إلى حد ما".

كتب روجر نورث مقدمته (١٧١٨ – ١٧٢٢) التى نشرت بعد وفاته، وفيها خالف المفاهيم سالفة الذكر عن كتابة السيرة، فنوع من الكتابة عن البارزين إلى الكتابة عن العاديين، وشجع على ذكر الأحداث الشخصية العارضة. أطلق أحد المعلقين عليها "ثورية فى مضمونها" فى توقعها" للسيرة الشخصية الحيوية المكتملة التى تطورت فيما بعد"(٧). ومثل أديسون يسبق نورث بوزويل Boswell فى توصيته لكاتب السيرة بأن يكون صديقًا حميمًا لصاحبها ويحتفظ بملاحظات مستفيضة ويعمل خياله ويذكر أدق التفاصيل ويوظف كلمات صاحب السيرة نفسه، فلابد للكاتب الموثوق به أن يحوز على ثقة قارئه بمعرفة موضوعية جيدًا، وعبارة جونسون عن علاقة كاتب السيرة بموضوعية معروفة جيدًا: "لا يمكن لأحد أن

---

(٦) Knox, Winter Evenings, I.
(٧) North, 'General Perface', ed. Millard.

يكتب سيرة شخص ما دون أن يأكل ويشرب معه ويعيش حياته الاجتماعية"، وهى عبارة يذكرها بوزويل مهنئا نفسه (حياة جونسون،٢). رأى جونسون وغيره أن أفضل سيرة ذاتية تلك التى يكون صاحبها شاهدًا عليها، ومن أوائل هذا النموذج ذكريات حياة جراى لميسون Mason التى تضمنت رسائل لجراى سمحت له بالتحدث عن نفسه. ورأى جون تولاند John Toland وفيما بعد كونيرز ميدلتون Conyers Middleton أن كاتب السيرة لا بد أن يبذل ما فى وسعه للحصول على مصادر أولية تدعم مفاهيمه؛ لذا يبحث ميدلتون فى جميع كتابات شيشرو ويضمن مقاطع من رسائل فى محاولة لحياكة كلماته ضمن سيرته الذاتية.

تزايد الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والأحداث العرضية والأحاديث الشخصية، مما أشعل فتيل مناظرة خلال ذلك القرن عن مدى ما يسمح للسيرة بكشفه. فضل جونسون كتابة السيرة عقب وفاة صاحبها مباشرة بدلاً من الانتظار حتى يسمح مرور الوقت بمزيد من الموضوعية، رغم ضرورة إخفاء ما قد يسيء أقارب المتوفى. "إذا أجلت الكتابة حتى يزوى الاهتمام والحسد قد نصل إلى الموضوعية، لكن علينا توقع قليل من الذكاء" (حياة الشعراء، ١٧٨١)، فقد تكشف الجوانب المؤلمة فى الشخصية عما يفيد البشرية، ورأى جونسون ضرورة ذكرها لأن "كثيرًا من الظروف الخفية" ربما تبدى من شخصية صاحبها أكثر مما تبديه أنشطته العامة (رامبلر، ٦٠).

حياة جونسون لبوزويل لا تضاهى أية سيرة أخرى فى عنايتها بالتفاصيل وتوخى الصدق، وقد أدرك بوزويل إنجازه غير المسبوق فى تقديم عرض متكامل لجونسون فيما يخص العام والخاص على حد سواء، فكتب لوليام تمبل فى ٢٤ فبراير ١٧٨٨: "أنا متأكد أن أسلوبى فى كتابة السيرة يصل إلى حد الكمال، فهو لا يقتصر على تاريخ تقدم جونسون المرئى للعالم وكتاباته، بل يشمل عرضًا لعقله من خلال رسائله ومحادثاته، إنها أقرب إلى حياة مكتملة من أى عمل سابق" [(٨)]، وبالإضافة لاستخدام ذكريات لميسون Mason كنموذج للجمع بين الرسائل والمذكرات فى عرض الشخصية، أكد بوزويل على أهمية التسلسل الزمنى

Letters of James Boswell, ed. Tinker. II.(٨)

لإضفاء شعور بالتطور فى الحياة، والسيرة بالنسبة له اشتمال أكثر من انتقاء، إنهـا تـراكم المادة المجمعة مع أقل تدخل سردى ممكن.

سبق ديفيد مالت David Mallet بوزويل فى مساندته للتمسك بالحقيقـة فـى كتابـه **لسيرة فرانسيس بيكون** (١٧٤٠): "من يشرع فى كتابة حياة شخصية تستحق التـذكر مـن الأجيال القادمة لابد أن يراعى القانون التالى: يجب أن يدون الأخطاء مع الصفات الحميـدة والفشل مع النجاح". هاجم كتاب آخرون مثل صمويل وايت Samuel Whyte ذكر التفاصيل الصغيرة والتافهة التى تعد عارًا على صفحات التاريخ. يمكننا أيضًا أن نجد كثيرًا من وصف لمتعة فى ذكر الشئون الخاصة ضمن السيرة، ففى مجلة منثلى رفيو (١٧٩٩) يصف الكاتـب "روعة السيرة بما تحويه من تفاصيل فعند النظر للشيء فى سـياقه نـستطيع ملاحظـة أدق التفاصيل وتتبع أكثر الخصائص مواربة، نستطيع التقاط جمال الكمال وروعته".

وفى نهاية القرن أثارت حياة جونسون (١٧٩١) مناقشات متجددة فـى الموضـوعات المألوفة، خاصة استخدام الحوادث العارضة والموضوعية ومدى الخصوصية، وبعـد نـشر الكتاب انتقد بعض النقاد أسلوب بوزويل، وبذكر آرائهم حول كتابة السيرة ساعدوا فى صياغة نظريتها. وفى الوقت نفسه فى ألمانيا هاجم هردر Herder تيار الكتابات التى تجعـل مـن الموتى أساطير وتحولهم لآلهة: "اتركوا الموتى يرقدون بسلام. نريد أن ننظر للموتى كأحياء، نود الاستمتاع بحضورهم عبر أعمالهم التى تعيش حتى بعـد رحـيلهم، وبالتحديـد بـسبب إنجازاتهم الخالدة نرغب فى تسجيل تقديرنا بتدوينها للأجيال القادمة". أراد أن يـأتى بمفهـوم التفاعل بين الميت والحى فى السيرة للحياة بدلاً من تذكر المتوفى بتبجيله، فلابد للـسيرة أن تكون محاكاة بديلة للحياة بدلاً من رؤية طيف أو شاهد قبر، ومع نهاية القرن الثـامن عـشر تميزت كتابات السيرة والسيرة الذاتية بطابع الخصوصية بخلاف الأنواع الأدبيـة الأخـرى، فكانت عبارة عن انتقال بين حدود العام والخاص.

ومثل هردر فضل شوبرت Schubart تاريخ الحياة الصادق على الخيال؛ لأن الواقع له تأثير أكبر من وصف الروايات التى تعى العالم أنها خيال، وفى نفس وقت كتابة جونسون مقالاته فى رامبلر ميز توماس أبت Thomas Abbt **فى رسالة الأدب** (١٧٦٨) بين السيرة

والتاريخ بالتحول من استقصاء السيرة للعلاقة بين الفرد وعصره إلى بحث في الروح وتنقيب في الذات، وبالنسبة لغيره في ألمانيا تحول الاهتمام بالنفس في السيرة الذاتية (١٦٧٠ - ١٧٢٠) إلى رأى بديل بأن السيرة الذاتية ليست معرفة بالذات بقدر ما هي تقديم لعملية تكوين الذات في العالم. كتب جوته:

يبدو ذلك مهمة السيرة الرئيسية، أن تصور الإنسان في ظروف عصره وتعرض إلى أي مدى تغربه أو تعمل في صالحه، وكيف يوظفها لتشكيل رأى عالمي، رأى في البشرية، وكيف إذا كان فنانا أو شاعرًا أو كاتبًا يعكس رأيه ذلك إلى العالم مرة أخرى. ولتحقيق ذلك لابد من أن يعي الفرد نفسه وزمنه.

مثل هردر يؤكد جوته على محدودية البشر بظروفهم التاريخية والخارجية. ازداد اتجاه المحاولات العلمية في الكشف عن القوانين العالمية للطبيعة البشرية إلى داخل الذات، فرأى نورث أن السيرة تتشابه مع العلم، وتخيلها "صادقة تمامًا... جزءًا من التاريخ الطبيعي للبشرية"(٩). صنف كتاب قياسات فلسفية للجمعية الملكية في إنجلترا خلال عصر العودة التأليف إلى "حدث مستمر وسرد للماضي"، وشجع تطوير المنظور السردي.(١٠)

خلال معظم القرن الثامن عشر اعتبرت السيرة الذاتية جزءًا من السيرة؛ لأنها لا تتميز بصورة كافية لتكون نوعًا أدبيًا منفصلاً، وعندما بدأ التمييز بين السيرة والسيرة الذاتية بدلا من التاريخ حذر النقاد من فجوة في الفهم بصرف النظر عن مدى معرفة كاتب السيرة بموضوعية رأى كثير من النقاد أن السيرة الذاتية تمدنا بحقيقة الفرد، أما السيرة فتحوى لا محالة تشوهات، واعتبرت السيرة الذاتية شكلاً منفصلاً عندما ازدهرت الكتابات الشخصية في نهاية القرن الثامن عشر أو كان إيزاك ديزرائيلي Isaac D'Israeli من أول من استخدم مصطلح "سيرة ذاتية" في إحدى المقالات القليلة في الفترة التي خصصت لفن كتابة الذات.(١١)

---

(٩) North, [Early draft of the life of the Lord Keeper] B.M. Add MS. 32-509 fgv.
(١٠) McKen, The Origins of the English Novel, 1600- 1740 (Baltimore, 1987).
(١١) D'Israeli, 'Some observations on diaries, self biography, and self-characters'.

اعترف كثيرون بقيمة اليوميات كتسجيل للسلوك فى كتابة السيرة الذاتية، بينما تبنى آخرون رأى بيتر دانيل هو فى مذكرات (أغسطس ١٨١٠) الذى رأى أن السيرة الذاتية تفتقد الصدق وتضع دائمًا نصب عينيها قراءها، وسخر توماس وارتون فى مجلة إيدلر (٢ ديسمبر ١٧٥٨) من تفاهة اليوميات المنشورة خاصة للمنهجيين، وكرر فيما بعد ديزرائيلى تحذيره من نشر التفاصيل الخاصة عديمة الفائدة، وفى فرنسا ظهر الاهتمام بالذاتية، واعتبر روسو فى اعترافات (١٧٨٢) السيرة الذاتية كشفًا صادقًا عن المشاعر الداخلية: "هدفى الحقيقى من الاعترافات كشف أفكارى الداخلية كما هى فى جميع مواقف حياتى. إنها تاريخ روحى الذى وعدت بقصه، ولست بحاجة لذكر أخرى لكتابتها بصدق، فيكفينى الولوج مرة أخرى داخل ذاتى كما فعلت حتى الآن"[١٢]. كانت سيرة روسو الذاتية الأولى من نوعها، فابتكرت لغة عاطفية جديدة وأسلوبًا جديدًا ربط بين الأحداث الماضية وتذكرها فى الحاضر، ويكشف روحه أصر روسو أن صدق مشاعره يتساوى مع الصدق، حتى لو لم تكن الوقائع أو التواريخ دقيقة.

على العكس من ذلك رأى جونسون أن السيرة الذاتية تكشف حقيقة الشخصية؛ "لأن من يجلس بهدوء وطواعية ليسترجع حياته خيرها وشرها ويتأملها ثم يتركها دون نشرها هو فى الغالب يقص الحقيقة، فالزيف لن يريح عقله ولن تفيده الشهرة فى قبره"[١٣].

نصح جونسون بوزويل بالاحتفاظ بدفتر يسجل فيه الحوادث المسلية والمفيدة، لكن رأى بوزويل أن كتابة اليوميات عمل مرهق، ومن الصعب تحديد معايير الاختيار– "خطر ببالى أحيانًا أنه لا يجب أن يعيش الإنسان إلا بقدر ما يمكنه تسجيله، بالضبط كما يجب على الفلاح أن يتجنب زراعة محصول أكبر مما يستطيع حصره". ويسلم بوزويل مثل جونسون وديزرائيلى ووارتون أن اليوميات غير صالحة للنشر، ويرى جونسون أن أى إنسان ليس بطلاً أمام نفسه؛ لذا سيحاول كشف حقيقة شخصيته، وأفضل سيرة تحاكى الصدق والتفاصيل الخاصة والقيمة التعليمية الموجودة فى اليوميات:

---

(١٢) Rousseau, Confessions, VII.

(١٣) Rousseau, 'La premiere redaction des Confessions' Annales, IV.

كاتب سيرته الذاتية عنده على الأقل مبادئ المؤرخ أى معرفة الحقيقة، ورغم أنه يمكن الاعتراض بأن ميله لإخفائها يساوى فرصة كشفها، إلا أننى أعتقد أن احتمال الموضوعية غالب[١٤].

وفى نهاية القرن الثامن عشر بدا أن إيزاك ديزرائيلى شارك جونسون اعتقاده فى الدافع الإنسانى بقراءة اليوميات وكتابتها، فرأى أن اليوميات تشهد بالحقيقة، وهى وسيلة لمخاطبة الذات والتواصل مع الذات الأخرى ورأى سافتسبرى أن كل كائن مفكر يمتلكها.

وفى عصر التنوير لم تعد السيرة والسيرة الذاتية فرعين من التاريخ لكنهما أصبحا نوعين أدبيين منفصلين، ولأول مرة ساعدت نظرية السيرة والنقد على الفصل بين الكتابة الزائفة والمحاولة الجادة فى تسجيل حياة فى نص، ويمثل ظهور شكل لنقد السيرة نقلة جمالية، حين اعتبر النقاد السيرة شكلا من أشكال الأدب الجمالى، ومن المفارقة أنه يمثل دخول تاريخ الشخص العادى إلى مملكة الأدب.

---

(١٤) Boswell, Hypochdriack, no. 66 (March 1783).

النقد وصعود أدب الدوريات

جيمس باسكر James Basker

أدى صعود أدب الدوريات(*) إلى تغير ملامح النقد فى الفترة من ١٦٠٠ حتى ١٨٠٠وتبين درايدن ومعاصروه الأجناس الأدبية ووسائط النشر التى هيمنت على الخطاب النقدى بحلول عام ١٨٠٠، خاصة نقد عروض الكتب review criticism ودوريات عروض الكتب review journal، وكان تأثير الصحافة على الممارسة النقدية ومبادئها الكامنة واسعًا ومركبًا، حيث إنها قدمت منابر جديدة سهلة المنال للمناقشة النقدية، وزادت من فرص التعبير النقدى، ونوعتها، وغرست قيما نقدية جديدة ولفتت الأنظار إلى الأنواع الأدبية الجديدة، وأضفت الطابع المنهجى على الأنواع الأدبية الراسخة، ووسعت جمهور النقد، وشعر بآثارها المؤلفون والقراء والناشرون، وكذلك المؤسسات بداية من المكتبات المتبحرة scholarly libraries حتى جمعيات القراءة reading societies فى الأرياف، كما أثرت تأثيرًا هائلاً فى تشكل قائمة الكتب المعتمدة canon formation وتاريخ التلقى وظهور النقد الوجدانى affective criticism وهضم المؤثرات الأجنبية وتمييز "أدب المرأة" وأخيرا سياسة الثقافة.

ونظرا لضخامة المادة المتعلقة بتاريخ الصحافة وتعقدها، سيركز هذا الفصل فى الأساس على الأنساق الكبرى فى التاريخ النقدى البريطانى، وسيشير من آن لآخر إلى التطورات المماثلة فى باقى دول أوروبا.

كان التوسع السريع فى صحافة الدوريات ظاهرة عامة فى أوروبا ككل، وكان ذلك مواكبًا لنمو ثقافة الطباعة بوجه عام، ويختلف الباحثون حول تعريفات التعداد وطرائقه، ولكن كانت هناك زيادة هائلة فى عدد الدوريات بين ١٦٦٠ و ١٨٠٠، ففى بريطانيا أدت

(*) كلمة الدوريات هنا كلمة عامة تشمل المطبوعات الصحفية كافة من صحيفة ومجلة ودورية متخصصة، إلخ، والمقصود بها كل ما ينشر بشكل دورى من مطبوعات تتعدد موضوعاتها داخل العدد الواحد. (المترجم)

التقلبات السياسية وقوانين الترخيص العديدة إلى إحداث تحولات غير منتظمة طوال القرن السابع عشر، فكانت هناك ثلاث دوريات مطبوعة عام ١٦٤١، ثم قفز هذا العدد إلى ٥٩ عام ١٦٤٢ على سبيل المثال، و ٣٤ عام ١٦٦٠ ثم انخفض فجأة إلى ٧ دوريات عام ١٦٦١، وفى الفترة من ١٦٦١ إلى ١٦٧٨ كان متوسط عدد الدوريات خمس دوريات سنويًا، وزاد هذا العدد إلى ٢٥ بحلول عام ١٧٠٠، ثم إلى ٩٠ عام ١٧٥٠، ثم ٢٦٤ عام ١٨٠٠[١]. وكانت هناك اتجاهات مماثلة فى فرنسا وألمانيا، ففى فرنسا، يذكر الباحثون أن عدد الدوريات كان ٣٦ عام ١٧٠٠، ثم ٧٠ عام ١٧٣٠، ثم ١١٤ عام ١٧٥٠، ثم ١٧٣ عام ١٧٧٠، ثم قفز إلى ٢٥٠ أو ٣٠٠ سنويًا بعد عام ١٧٨٩، أما فى ألمانيا فيقول فابيان Fabian إن أول مجلة متخصصة scholarly journal ظهرت عام ١٦٨٠ – ووصل عدد الدوريات إلى ٥٤ بحلول عام ١٧٢٠، وفى الفترة من ١٧٦٠ حتى ١٨٠٠ كانت هناك ٧٤٠ دورية أخرى ظهرت فى فترة أو أخرى[٢].

اقترنت هذه الزيادة في الأعداد بكثرة الأنواع والتخصصات التى قاربت بثرائها أن تنازع الطبيعة نفسها، فكان بإمكان القارئ فى تسعينيات القرن الثامن عشر أن يقرأ دورية متخصصة فى علم النبات botany، الموسيقى، الموضة، الفن، النكات، الشعر، العمل، الأطفال، المسرح، الشئون العسكرية، القانون، السحر، الطب، سباق الخيل، تراجم الأعلام biography، الثقافة الفرنسية، المرأة، الاستشراق Orientalism، الأدب الإيطالى، الرياضيات، طائفة الميثودية البروتستنتية Methodism الروايات، أو الزراعة، بالإضافة إلى عشرات المجالات الأخرى (NCBEL, 1305-12). وكان بإمكان هذا القارئ أن يختار صحيفة يومية Daily "صباحية أو مسائية"، أو ثلث أسبوعية thrice-weekly، أو نصف أسبوعية bi-weekly، أو أسبوعية weekly، أو نصف شهرية fortnightly، أو شهرية monthly، أو فصلية quarterly، وبأحجام تتراوح من فرخ ورق واحد إلى مئات الصفحات.

---

(١) Golden, "ntroduction" in Sullivan (ed.), *British Literary Magazines*, I, xv; Crane and Kaye, *Census*.

(٢) Sgard, Bibliographie; Hatin, Bibliographie; Fabian, Widening Circle.

وحتى نتلمس طريقنا وسط أحراش هذا النمو الأدبى وآثاره فى تاريخ النقد، يجدر بنا أن ننظر إلى ثلاث فترات أساسية سادت فيها أنواع مختلفة نوعًا من الدوريات وتركت بصمتها على الثقافة الأدبية: تمتد الفترة الأولى من منتصف العقد الأول من القرن السابع عشر حتى نهاية القرن، وشهدت ميلاد الصحافة كما شهدت، بداية من عام ١٦٦٥، تأسيس الدوريات الثقافية learned journals، وتمتد الفترة الثانية من عام ١٧٠٠ حتى ١٧٥٠ وكان فيها للمقالة الصحفية أثر كبير، وبرزت فيها المجلة magazine أو المنوعات الشهرية monthly miscellany بكل ما لها من جاذبية شعبية، وتمتد الفترة الثالثة من ١٧٥٠ حتى ١٨٠٠ وفيها ظهرت مجلات عرض الكتب الأدبية literary review journal بشكلها الحديث وسرعان ما هيمنت على الممارسة النقدية.

قبل عام ١٧٠٠

برز نوعان صحفيان فى هذه الفترة أسهما بأكبر دلو فى تاريخ النقد، وهما الصحيفة newspaper والدورية المتخصصة learned journal، ويمثلان الثنائية التى تكمن وراء النقد الأدبى باعتباره ممارسة ثقافية، وتتمثل هذه الثنائية فى أن النقد له جذور تجارية/ استهلاكية وكذلك جذور فكرية/ جمالية فى التاريخ الثقافى. ظهرت الصحف فى فترة مبكرة بشكل أو بآخر لدرجة أنها أثارت قريحة بن جونسون Ben Jonson فى عشرينيات القرن السابع عشر (على سبيل المثال، **أخبار من العالم الجديد** *New WorldeNews From Th*، ١٦٢٠)، إلا أنها لم تشتمل على نقد بالمعنى المعروف، فلم يحلم درايدن Dryden أو نظراؤه الأوروبيون أمثال بوالو Boileau ورابان Rapin ولوبوسو Le Bossu بنشر نقد جاد فى صحيفة، ولكن ناشرى الكتب وغيرهم من الأطراف المعنية الأخرى نشروا مراجعات قصيرة وإعلانات لكتبهم فى الصحف، وتم تقديم أو عرض أعمال ملتون Milton ودفينانت Davenant وإسحق والتون Isaac Walton وكاولى Cowley بهذه الطريقة فى وقت مبكر

من أربعينيات القرن السابع عشر[٣]. نشر بائعو الكتب قوائم مطبوعات catalogues – والعديد منها مذيل بنثر وصفي (مديح مبالغ فيه) – قامت بوظيفة مماثلة. وفضلاً عن الفوائد التجارية، ساعد ذلك على زيادة وعي الجمهور العام بالكتب الحديثة وعلى تعويد من يمتلكون حدًا أدنى لمعرفة القراءة والكتابة على قراءة شيء ما عن هذه الكتب (خرجت ما يطلق عليها في العادة أول دورية متخصصة أدبية حديثة، وهي ذا مانثلي رفيو *The Monthly Review* (١٧٤٩) إلى حيز الوجود لخدمة المصالح التجارية لمؤسسها وهو بائع الكتب والناشر رالف جريفيث Ralph Griffiths).

وهكذا مهدت الصحف الطريق للتغيرات في علم اجتماع الأدب التي ترتبت على ذلك، وساعدت على محو الأمية وخلقت شهية استهلاكية ستؤدي إلى تسليع المعلومات، أي إنتاجها على نطاق واسع وتوزيعها واستهلاكها، ويمثل ذلك التسليع مركز ثقافة الطباعة الحديثة، كما أن الصحف ولدت عند القراء ولعًا بالأخبار – "أحدث النصائح" – الذي أضفى القيمة على الأحدث والجديد والفوري. وفاض هذا الولع بالجدة لدرجة أنه تم النظر إلى الكتب الجديدة والتطورات الثقافية الأخرى على أنها "أحداث إخبارية" news events لابد أن توصف وتقيم مثل غيرها من الظواهر، ومع مرور الوقت ستفوق أعداد المطبوعات قدرة القارئ على المتابعة وصارت الحاجة ماسة إلى نوع من دليل المستهلكين – مثل مجلة مكرسة تماما للكتب الجديدة.

كان للدرويات المتخصصة التي ظهرت في أواخر العقد الأول من القرن السابع عشر تأثير مباشر على ممارسة النقد، وبدأت هذه الدوريات بدورية **مجلة العلماء** *Journal des Savants* لديسالو De Sallo عام ١٦٦٥. وعلى خلاف دورية المناقشات الفلسفية للجمعية الملكية *Philosophical Transactions of The Royal Society* (لندن، ١٦٦٥) التي نشرت الاكتشافات الأصيلة فقط، كرست دورية مجلة العلماء بعضًا من محتوياتها لمستخلصات الكتب. وتقليدًا لـ مجلة العلماء (وفيما بعد مركير جالانت *Mercure Galant*، ١٦٧٢) في هذا الاهتمام بالكتب والموضوعات الأدبية، ارتقى جيل كامل من الدوريات

Graham, English Literary Periodicals. (٣)

الأوروبية عتبة النقد الأدبى المتعمق: مجلة صفوة الأدب *Giornale De Letterati* (١٦٦٨) فى إيطاليا، الحصاد المتبحر *Acta eruditorum* (١٦٨٢) فى لايبتسج Leipzig، أخبار عالم الأدب *Nouvelles de la République des letters* لبيل Bayle (١٦٤٨) فى أمستردام، بالإضافة إلى المقتطفات الفلسفية *Philosophical Collections* (١٦٧٩)، وتقارير المجتهدين الأسبوعية *Weekly Memorials of the Ingenious* (١٦٨٢)، وأول الدوريات المتخصصة العديدة التى أسسها جان دى لاكروز Jean de la Crose فى لندن وعنوانها المكتبة التاريخية العامة *Universal Historical Biblioléque* (١٦٨٥). ولكن هذه الدوريات ظلت محدودة وكانت تميل لأن تغطى كتبا قليلة بعضها لا يفهمه إلا الخاصة، وإلى تقديم مستخلصات بدلاً من تقديم تقييم نقدى، والمقالات الأدبية الأصيلة نادرة، وكانت المقالات التى يكتبها كتّاب لهم قامة مثل قامة بيير بيل Pierre Bayle أكثر ندرة، وكانت المحتويات شديدة التخصص والغموض لا يفهمها القراء غير المتخصصين، كما أن دورية الحصاد المتبحر كانت تنشر باللاتينية.

هذه الدوريات المتخصصة تشير، على نحو تدريجى بطيء، إلى زمن يتحول فيه الكتاب والقراء تلقائيًا إلى الدوريات بصفتها الوسائط الكبرى للنقد، بدلاً من تحولهم إلى المقدمات التى تكتب من آن لآخر والتمهيدات والكتيبات التى مثلت الإسهام النقدى لدرايدن أكبر نقاد تلك الفترة لدرجة أن جونسون أطلق عليه لقب "أبو النقد الإنجليزى"، وقامت مثل هذه الدوريات بتنظيم النقد ومنهجته بالتدريج، مثلما كانت الهيئات المتخصصة تمنهج مجالات المعرفة الأخرى خلال عصر التنوير. (فى الواقع لو كان درايدن وروسكومون Roscommon قد نجحا فى تأسيس أكاديمية إنجليزية للآداب فى ستينيات القرن السابع عشر. أنشأت الأكاديمية دورية لنشر آرائها وتوسيع سلطتها)[٤]. ومع انتظام نشر الدوريات، أصبحت هى المنابر الطبيعية للنقاش النقدى المتواصل، وكانت أكثر ملاءمة واتساعًا، وأكثر إفضاء إلى المساهمة العريضة من المقولات المنعزلة العشوائية للنقاد الذين يكتبون فى المقدمات والكتيبات.

---

(٤) Basker, *Tobias Smollett.*

تطورت الدورية الأدبية literary periodical عن الدوريات المتخصصة بالتـدريج. فعام ١٦٧٩ اشتملت دورية **المقتطفات الفلسفية** لروبرت هوك Robert Hooke على قـسم عن الكتب الحديثة كانت دورية **المقتطفات الفلسفية** تفتقر إليه، وعام ١٦٨٢ بـدأت دوريـة تقارير المجتهدين الأسبوعية فى تقديم مستخلصات للمطبوعات الأجنبية، وعام ١٦٨٤ جعـل بيل تغطية الكتب الأجنبية هدفًا أوليًا لدوريته أخبار عـالم الأدب، وعـام ١٦٨٥ وسـع دى لاكروز هذه الفكرة بأن شرع فى أن يقدم فى دوريته **المكتبة التاريخية العامـة** *Universal Historical Biblioléque* "وصفا لأهم الكتب المطبوعة فى كل اللغات"(٥). كمـا صـارت دورية دى لاكروز أول دورية تدعو القراء إلى المشاركة فيها، الأمر الذى بشر بما حدث فى منتصف القرن الثامن عشر، عندما صارت مشاركة القراء أمرًا معتادًا لدرجة أن كتابات هيوم Hume عن اللغة على سبيل المثال صارت موضوع مطارحات نقدية مع الجمهـور علـى صفحات مجلة الإسكتلنديين *Scots Magazine* (١٧٦٤٢٦)، وخدمة لقرائها الأقل ثقافة، كما كانت علامة على الاتجاهات الأوسع فى علم اجتماع النقد الأدبى، لدرجـة أن العديـد مـن الدوريات بدأت فى ترجمة مقتطفاتها من المطبوعات الأجنبية، وأخيرًا حلت دوريـه مماثلـة محل دورية الحصاد المتبحر، وهى دورية الصحيفة الجديدة فى الموضـوعات المتخصـصة *Neue Zeitungen Von Gelehrten Sachen*، التى كانت تكتب بالألمانية وليست باللغـة اللاتينية.

فى الوقت نفسه ، سعت الدوريات المتخصصة لأن تقدم نقاشًا نقديًا على أعلى مستوى، وكانت شديدة الانتقائية فيما يتعلق بموضوعاتها، وعام ١٦٩١ بلغ الشطط بدى لاكروز مـداه لدرجة أنه منع مناقشة الأدب الخفيف – المسرحيات، الأهاجى، الرومانسات وما شابهها – فى دوريته، ونتيجة لذلك نادرًا ما كانت المحتويات الأدبية فى الدورية تتجـاوز **مقـالات عـن الخرافات** *Fables* لليسترانج Léstrange **وفنون الإمبراطورية** *Arts Of Empire* لراليـه Raleigh **ومذكرات** *Memoirs* وليم تمبل William Temple ونادى أثينا لأهل أوكسفورد

---

(٥) Graham, English Literary Periodicals.

Athenae Oxonienses لوود[٦] Wood. وبالرغم من أن ذلك أدى، للمفارقة، إلى استبعاد أعمال درايدن (التى كانت فى الغالب "مسرحيات وأهاجى وما شابهها") من النقاش النقدى، فإنه دل على الجدية التى سعى بها رجال مثل دى لاكروز لرقى المعرفة والآداب السامية. ستأتى الصحافة الشعبية Popularizers فيما بعد، وسيؤدى امتزاج تأثيرها بتأثير الدوريات المتخصصة إلى الدوريات النقدية المتطورة فى أواخر القرن الثامن عشر، ولكن الأهداف العليا للدوريات المتخصصة – موضوعية التناول من خلال المستخلصات والتلخيصات، وسمو اللهجة وانتقاء المادة، وفوق كل ذلك المواطنة العالمية الدولية التى كانت تتجاوز الحدود القومية وتميز عصر التنوير – تركت بصمتها على نقد الدوريات وصراعاته الداخلية لفترة طويلة بعد ذلك.

(١٧٠٠ – ١٧٥٠)

بينما ظهرت الكتابات النقدية المهمة قبل عام ١٧٠٠ فى كل شكل ماعدا الدوريات – المقدمات، الإهداءات، التمهيدات، الخواتم، الكتيبات، الأطروحات، وحتى الرسائل الشعرية – من المستحيل بعد عام ١٧٠٠ أن نناقش تاريخ النقد دون المرور بالكتابات النقدية الكبرى التى نشرت فى الدوريات، بداية من دورية تاتلر *Tatler* (١٧٠٩ – ١٧١١)، والمشاهد *Spectator* (١٧١١ – ١٧١٥) حتى مقالات جونسون فى دورية مجلة **الجنتلمان** *Gentlemans Magazine* فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن الثامن عشر ومقالاته فى دورية رامبلر *Rambler* (١٧٥٠ – ١٧٥٢). هناك نوعان من الدوريات أثرا تأثيرًا بالغا فى تاريخ النقد فى بدايات القرن الثامن عشر، وهما **المقالة الدورية** periodical essay والمجلة magazine أو المنوعات الشهرية، وكلاهما نبع من الطرف العام (فى مقابل الطرف المتخصص) للسلسلة، وكلاهما استمد قدرته على التأثير فى ممارسة النقد من شعبيته الهائلة، وهى شعبية لا تتجلى فى أعداد القراء وتكوينهم فحسب، بل فى محتوياتهما ولهجتهما ومصطلحاتهما. وكلا النوعين شهير، ونجد له تغطية واسعة فى الكتابات المتخصصة بصورة

(٦) Graham, English Literary Periodicals.

لا تضطرنا إلى تكرار تاريخه هنا، إلا أن نمر عليه مرور الكرام، ولذا سنقصر اهتمامنا هنا على كيفية إسهام هذين النوعين فى تاريخ النقد.

تناسب المقالة الدورية وقت قارئ الطبقة الوسطى الذى يقرؤها فيما يقتطعه من وقت عمله للراحة والقراءة، وهى تمثل استراحة أو تسلية لا تمرينًا فكريًا جادًا، فلقد كانت الحاجة إلى التسلية ملحة، ولكن وسط تيار الصور الفكاهية والهجاء السياسى والتعليق الاجتماعى، اختار كتّاب المقالات أن يدرجوا نقدًا أدبيًا لا بأس به فى مقالاتهم، وكانت النتائج عجيبة تماما، فعلى سبيل المثال ركز ديفو Defoe فى مقالة من مقالاته الأدبية القليلة وسط دوريته التى تتخذ عنوان **ذا رفيو** *The Review* (١٧٠٤ – ١٧١٣) نقاشه لقصيدة ملتون الملحمية **الفردوس المفقود** *Paradise Lost* على السؤال: هل مارس آدم وحواء الجنس فى جنة عدن قبل السقوط (٨، ٢٩ مارس ١٧١٢). وساهم بوب Pope فى دورية ستيل Steele التى تتخذ عنوان **جارديان** *Guardian* بنقد جاد ساخر للشعر الرعوى pastoral poetry عاث فى قصائد منافسه أمبروز فيليبس Ambrose Phillips وبطريقة استعراضية ذات حدين خفف من شأن المناهج الملتزمة بالقواعد للنقاد الذين يقلدهم بوب نفسه (٤٠ /٢٧ أبريل ١٧١٣). وفى دورية **كوفنت جاردن جورنال** *Covent Garden Journal* (١٧٥٢) كتب فيلدنج آراءه فى الأدب المعاصر، خاصة روايات سمولت Smollett، فى شكل قصة رمزية خاصة بـ "معركة الكتب"، ونشرت مسلسلة بعنوان **جورنال معركة الورق الحالية** (٧) (الأعداد ١-٣ (٤-١١ يناير ١٧٥٢).

وتكمن تحت هذا المرح والهذر آثار ضمنية مهمة على التاريخ الأدبى، فتحت هذه المقالات الدورية موضوع النقد لجمهور من القراء أكثر تغايرًا وعددًا من جمهور الدوريات المتخصصة، وتظهر قوائم الاشتراك فى دوريتى تاتلر وسبكتاتر على سبيل المثال أن المشتركين لم يكونوا من المثقفين والأرستقراطيين فحسب، بل ضموا أعدادًا من التجار والمهنيين وضباط الجيش وكذلك أعدادًا غفيرة من النساء وعددًا قليلاً من الصيادلة والعطارين والصاغة والساعاتية وصابغى النسيج. وفى السنوات اللاحقة انضمت أعداد غفيرة من

Ross, *Selections*. (٧)

الطلاب لجمهور قراء هاتين الدوريتين وربما رجع ذلك إلى نصيحة هيو بلير Hugh Blair وبنيامين فرانكلن Benjamin Franklin (اللذين أوصيا الطلاب بأن يقرءوا تاتلر وسبكتاتر بصفتهما نماذج للأسلوب) أو إلى أن الطلاب كانوا يجدون المقالات معاد طبعها فى كتبهم المدرسية. وعلى أساس تعدد قراء النسخة الواحدة فى أماكن معينة مثل المقاهى (كان هناك ٢٠٠٠ مقهى فى لندن عام ١٧١٠) وتقدير العدد المطبوع print-run للعدد الواحد بـ ٣٠٠٠ – ٤٠٠٠، قدر البعض قراء تاتلر بـ ١٠٠٠٠ قارئ.

وانضم جيل تلو جيل لجمهور القراء إذ تمت إعادة طبع عشرات، وربما مئات، من الطبعات المجمعة من تاتلر وسبكتاتر على مر القرن الثامن عشر، وهناك مقياس آخر لتأثير هذه الدوريات يتمثل فى عدد مقلديها، ففى بريطانيا وحدها هناك تعداد يقول إن أكثر من خمس وخمسين دورية مختلفة حاولت أن تقلد تاتلر بحلول عام ١٧٩٠. كما كان هناك تأثير دولى كبير، فتمت ترجمة سبكتاتر إلى الفرنسية (١٧١٤) والهولندية (١٧٢٠) والألمانية (١٧٣٩)، وكانت هناك محاكيات لا حصر لها فى دول أخرى خاصة ألمانيا حيث كانت سبكتاتر ذات تأثير خاص، وأيضًا فى الدنمرك وبولندا وفرنسا. ربما كانت دورية سبكتاتر الفرنسية *Le Spectateur francais* (١٧٢٢ – ١٧٢٣) أبرز هذه الدوريات، وصاحبها ماريفو Marivaux، بينما تمثل دورية **دسكورس دير ماليرن** *Discoutrse Der Mahlern* لبودمر Bodmer و برايتنجر Breitinger (زيورخ، ١٧٢١ – ١٧٢٣) ودورية **النقاد الحكماء** *Die vernünftigen Tadlerinnen* لجوتشد Gottsched (لايبتسيج، ١٧٢٥ – ١٧٢٧) مئات الدوريات الألمانية المقلدة. نشرت أول دورية أدبية روسية متخصصة وهى **أوراق شهرية للإفادة والتسلية** *Monthly Papers for Profit and Entertainment* (١٧٥٧ – ١٧٦٢) ترجمات للمقالات المنشورة فى دورية سبكتاتر(٨). وكما يتضح من تاتلر وسبكتاتر، استطاعت الدوريات الناجحة أن تصل إلى جماهير عدة تتجاوز حدود الطبقات الاجتماعية والحدود القومية، وتصمد أمام الزمن.

---

(٨) Sullivan, Literary Magazines, I; Ross, Selections; Martens, Die Botschaft, passim.

كان لهذا التأثير المتسع تشعبات عديدة. أولاً، جعلت هـذه الـدوريات الموضـوعات الأدبية والقضايا النقدية في بؤرة المحادثات اليومية ووعى عامـة الطبقـة الوسـطى، فـى المنتديات والمقاهى وقاعات الدرس فى المدارس وغرف السفرة فى المنازل، وبما أن أديسون Addison وفيلدنج وجونسون أدخلوا موضوعات أدبية مثل شكـسبير، وملتـون، المأسـاة، والشعر الرعوى، والرواية فى مقالاتهم، صارت معرفة القضايا الأدبية جزءًا من "المتابعـة"، وبالتالى ساعدت على تعريف معايير ثقافة الطبقة الوسطى وآفاقها.

بالطبع أثر الإحساس بالسياق والجمهور فى اللغة التى يكتب بها هذا النقد، فـصارت أخف وأمتع من الخطاب النقدى الصرف. فعلى سبيل المثال، قلما يتكلم سويفت Swift بلهجة فقيه اللغة الوقور فى مقالاته بدورية تاتلر عن فساد اللغة الإنجليزية عندما يقول عن أصحاب الهجاء السيئ وهو ينادى بطريقة مقننة فى كتابة كلمات اللغة [الإنجليزية]: "الزعم المعتاد أنهم يتهجون كما يتحدثون: يا له من معيار نبيل للغة! أن نعتمد على هوى كـل غنـدور يقطـع الكلمات؛ لأنها لباس أفكارنا، ويشكلها على هواه، ويغيرها أكثر مما يغير ملابـسه" (٢٣٠ /٨ سبتمبر ١٧١٠)، أو بوب فى مقالة ساخرة عن العبقرية الـشعرية: "مـا يلاحظـه مـوليير Moliére عن تجهيز العشاء، أن أى إنسان يستطيع أن يجهزه بالمال، وإذا لم يستطع الطباخ الماهر أن يجهزه بدونه [بدون المال]، فإن فنه يضيع هباء، يمكننا أن نقول الشيء نفسه عـن كتابة القصيدة، يمكن لمن يمتلك عبقرية أن يكتبها بسهولة، ولكن المهارة تكمن فـى كتابتهـا بدون عبقرية" (جارديان ٧٨ (١٠ يونيو ١٧١٣).

مال كتَّاب المقالات فى كتاباتهم النقدية الجادة والساخرة على السواء إلى مقاومة قواعد التقليد الكلاسى الجديد الصارم ونظريته لصالح نقد فطرى أكثر تركيزًا على القارئ، وهكـذا يقول أديسون عن طبعة تيت Tate "المعدلة" لمسرحية الملك لير:

الملك لير مأساة رائعة من النوع نفسه، كما كتبها شكسبير، ولكن عندما تم إصـلاحها طبقًا للتصورات الخرافية عن العدالة الشعرية، فقدت نصف جمالها فى رأيى المتواضـع...

لذلك لا أهاجم هذه الطريقة فى كتابة المآسى، بل أهاجم النقد الذى يجمّل هذه الطريقة على أنها الطريقة الوحيدة (سبكتاتر ١٦/٤٠ أبريل ١٧١١).

فى العادة يوصف هذا الموقف (غير المكتمل بدرجة لا تجعله يشكل حركة) على أنه تحول من قواعد النوع إلى النقد النفسى أو "الوجدانى"، وهو تحول من التأكيد الكلاسى على المثل العليا للشكل وتقنين النقاد لها إلى التركيز على قدرة الفن على التأثير فى جمهوره، وأفضل مثال على ذلك سلسلة المقالات التى كتبها أديسون عن مباهج الخيال (سبكتاتر ٤٠٩، ٤١١ – ٤٢١ (١٩ يونيو، ٢١ يونيو/ ٣ يونيو ١٧١٢) رغم أن هذا الموقف يبرز عند معظم كتّاب المقالات بداية من ستيل حتى جونسون وجولد سميث Goldsmith.

قدم جونسون ما يشبه البيان لهذه الروح النقدية فى نهاية العدد رقم ١٥٦ من دورية رامبلر *Rambler* (١٤ سبتمبر ١٧٥١)، انطلق من علم النفس والفطرة السليمة ليهاجم الالتزام الصارم بالوحدات المسرحية قائلاً:

لابد أن يبدأ الكاتب سعيه بتمييز الطبيعة عن العادة ، أو تمييز ذلك المتوطد؛ لأنه صحيح، عن ذلك الصحيح لأنه متوطد، ولا يمكن له أن ينتهك المبادئ الأساسية لرغبته فى الجدة أو يمنع نفسه من الوصول إلى الجمال الذى يرتئيه بسبب خوف لا مبرر له من كسر القواعد التى لا يحق لأى مستبد أدبى أن يفرضها.

نجد هنا صرخة استنصار موجهة لـ "القارئ العادى"، ذلك القارئ الذى يُعَد الحَكَم النقدى المتخيل عند جونسون، والمشهور بكونه "لم تفسده التحيزات الأدبية" والمتحرر من "تهذيبات البراعة وتزمت المعرفة"، ومن هنا نجد دلالة كبيرة فى أن جونسون لم يتصور ذلك "القارئ العادى" لأول مرة فى كتابه **حياة جراى** *Life of Gray* (١٧٨١)، بل تصوره قبل ذلك بثلاثين عاما فى بوتقة كتاباته فى رامبلر حيث استعمل هذا المصطلح مرارًا (على سبيل المثال فى العددين (٤ و ٥٧، ٣١ مارس، ٢ أكتوبر ١٧٥٠). باختصار دخل القارئ العادى – الذى احتل أهمية كبيرة عند فرجينيا وولف Virginia Woolf ونقاد محدثين غيرها – تاريخ النقد من خلال أدب الدوريات. ويمكن أن ترجع مقاومة أديسون وجونسون وآخرين

للقواعد والنظرية الكلاسية الجديدة الصارمة لصالح النقد الوجدانى، التى تنسب فى العادة لتأثير لوك Locke – يمكن أن ترجع كذلك للسياق الصحفى الذى تصور فيه المؤلفون هذه المقاومة وأعربوا عنها. ومن المؤكد أنه لم يقدم أى سياق آخر حسا أكثر تلقائية واتساقًا باستجابة القارئ الفعلى – نقده اللاذع، ديناميلته النفسية الكامنة، قوته الجمعية – من التجاوب اليومى بين الصحفيين والقراء.

مكّن انفتاح شكل المقالة وتنوعها الكتّاب كذلك من توسيع النقاش النقدى ليشمل الأنواع الأدبية التى لم تحظ إلا باهتمام شكلى ضئيل؛ لأنها كان ينظر إليها على أنها جديدة تماما أو متدنية أو تافهة للغاية، ومن الأمثلة الشهيرة على هذا النقاش تناول أديسون الحماسى للحكاية الشعبية المنظومة(*) popular ballad "طراد الفارس" Chevy Chase فى العددين ٧٠ و٧٤ من مجلة سبكتاتر (٢١ مايو، ٢٥ مايو ١٧١١). وتبشر المبادئ النقدية التى يدعو إليها دفاعًا عن هذه الحكاية الشعرية – محذرا المثقفين من تشكيل "ذوق مفتعل خاطئ" ومحبذًا "الفطرة السليمة البسيطة" للقراء العاديين – بتحول فى القيم الشعرية التى ستجيء فى أواخر القرن الثامن عشر. كانت الرواية أهم نوع أدبى جديد يحظى بالاهتمام بهذه الطريقة، فعلى سبيل المثال وضعت مقالة فيلدنج عن رواية تشارلوت لينوكس Charlotte Lennox **كيشوت الأنثى** *Female Quixote* وضعت تلك الرواية فى بؤرة اهتمام العامة وربطتها بالتراث الفكاهى لثربانتس Cervantes، ويعد ذلك تشجيعا حميدا لكاتبة عام ١٧٥٢ (كوفنت جاردن جورنال ٢٤ (٢٤ مارس ١٧٥٢). وبالرغم من أن الرواية كانت بحلول منتصف القرن الثامن عشر راسخة كنوع أدبى لدرجة أن جونسون نفسه كرس عددًا مبكرًا من رامبلر (٤ /٣١ مارس ١٧٥٠) لإمكاناتها الفنية، فإنه لا تخفى علينا دلالة أنه لم يُكتب كتاب نقدى كامل عن

(*) ballad: المصطلح على شكل من أشكال الكتابة يجمع بين الصياغة الشعرية والمضمون القصصى كما فى المجموعة المتميزة التى ترجمها أستاذنا الدكتور عبد الغفار مكاوى بعنوان حكايات شاعرية عن الأدب الألمانى (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤)، مع العلم بأننا ترجمنا المصطلح فى موضع آخر بـ"الموال" وذلك فى عنوان ديوان **المواويل الغنائية** *Lyrical Ballads* لوردزويرث وكولردج، حيث شاعت ترجمة عنوان هذا الديوان بهذه الطريقة. (المترجم)

الرواية كنوع أدبى حتى القرن التالى؛ لذلك كان على مؤرخى الأدب المحدثين عند تـأريخهم للتلقى النقدى المبكر للرواية أن يفعلوا مثلما فعل محررو مجلـد التـراث النقـدى er,tage Critial عن فيلدنج؛ بحثوا عن مادتهم الضـالة فى الصحافة الدورية، حيث يجـرى معظـم ذلك النشاط النقدى. ولاحظ منظر أدبى حديث عند استكشافه لما أمـاه "مجموعـة العلاقـات الجذابة... بين النظرية الأدبية وشكل النقد" أنه "من الصعب كتابة كتاب نقدى طويل جـذاب: فى الواقع لا نجد كتابًا مثل هذا فى أية لغة"، ويذكرنا أنه "منذ بداية النقد المنهجـى... كـان معظم النقد يدرج فى فئة النقـد الدورى"(٩).

كانت المجلة، مثل مقالة الدوريات، وسيلة شعبية للغاية لا تمثل الموضوعات الأدبيـة إلا بعض اهتماماتها، ومع ذلك كان شكلها مختلفًا تمامًا، تشمل مجموعة عريضة من الأقـسام تغطى كل شيء بداية من السياسة والشئون الخارجية حتى نعى الموتى والجـرائم وأسـعار المحاصيل الزراعية ، كان التنوع صفتها الأساسية، وهى صفة ترجـع بـشكل أولـى إلـى المنوعات الشهرية مثل صـحيفة الجنتلمـان *Gentleman's Journal* (١٦٩٢) ومركيـر جالانت *galant mercure* فى القرن السابع عشر، ولكنها صفة صار لها طابعها المـستقل فى مجلـة الجنتلمـان *Gentlemans Magazine* (١٧٣١) ولنـدن مجـازين *London Magazine* (١٧٣٢). وأدى التنافس بين هاتين المجلتين إلى تعريف المجلـة بأنهـا شـكل مازال مماثلاً لشكله اليوم إلى حد ما، برغم استمراره فى التطور.

أسهمت المجلة فى تقدم النقد، فنتيجة لقدرتها على إدراج مقالات أدبية مـن أى نـوع يختاره المحررون، كانت قادرة على تقديم كتابات نقدية خفيفة من آن لآخر علاوة على تراجم الأعلام والقَصَص والشعر، وكان باب الشعر من الأبواب الرئيسية فى كل مجلـة، وكانـت المجلات تعيد فى العادة طبع مقتطفات من مقالات الدوريات والصحف، الأمر الـذى سـاعد دون قصد على أفول المقالة بصفتها مطبوعة مستقلة؛ فلقد تم بلعها ودمجها فـى مطبوعـات أكبر، وبحلول عام ١٧٦٠ على سبيل المثال كان جونسون ينشر مقالاته التى سبق أن نشرها فى مجلة أيدلر *Idler* فى دورية التاريخ العام *Universal Chronicle*، وكان جولد سميث

(٩) Paulson, *Henry Fielding*, passim; Engell, *Critical Mind*.

يسهم بكتابات مسلسلة عن الآداب السامية فى المجلة البريطانية *British Magazine* التى كان يحررها سمولت Smollett [١٠].

وسَّعت المجلة، مثل المقالة الدورية، جمهور النقد الأدبى، حتى وإن كان النقد خفيفا أو جزئيًا، وأنمت وعيًا بالنقد الأدبى بين أولئك القراء الذين كانوا يقرءون المجلة فى الأساس من أجل معرفة أسعار البورصة أو أخبار المجتمع، وسلطت الأضواء على الأنواع الأدبية الهامشية، خاصة الأشكال الجديدة أو الضحلة، مثل الرواية والمسرحية الهزلية farce والشعر الشعبى، واستطاعت أن تؤثر فى الأذواق النقدية المعاصرة وربما على مسار تشكل مؤسسة النصوص الأدبية canon formation. من يستطيع أن يقيس أثر نشر لندن مجازين المتكرر لقصائد "الشاعر الكاسح" ستيفن دك Stephen Duck فى تذوق القرن الثامن عشر لشعراء الطبقة الوسطى؟ أو يقيس مدى تأثير شعر المجلات فى تكوين الشاعر الشاب وردزويرث Wordsworth الذى نشر فى سن السادسة عشرة قصيدته الأولى فى المجلة الأوروبية *European Magazine*؟ إذا علمنا أن أكثر من نصف الـ ١٠٧ شاعرة اللاتى تم تجميع أعمالهن فى مختارات أكسفورد الشعرية الجديدة بعنوان شاعرات القرن الثامن عشر *Eighteenth-Century Women Poets* (١٩٨٩) نشرن بعض قصائدهن المهمة (فى العادة قصائدهن الأولى) فى المجلات، كيف يتسنى لنا أن نقيس أثر الدوريات فى مكانة المرأة فى تاريخ الأدب؟[١١].

لعبت المجلات كذلك دورًا فى التلقى الدولى للأدب وهضم المؤثرات الأجنبية. نشرت لندن مجازين ترجمات عدة أعمال لفولتير Voltaire فى سنة واحدة على سبيل المثال، بينما حاول جونسون، الذى لم يكن صديقًا لفولتير، أن يجعل تغطية الأدب الأجنبى أول اهتماماته عندما قام بتحرير مجلة الجنتلمان، وفيما بعد المجلة الأدبية *Literary Magazine*[١٢]. وكان التأثير يسير فى كلا الاتجاهين. ففى فرنسا أعادت الصحيفة الأجنبية *Journal*

---

(١٠) Basker, *Tobias Smollett*.

(١١) Sullivan, *Literary Magazines*, I; Basker, *Tobias Smollett*; *European Magazine*, 11 (1787); Roger Lonsdale (ed.), *Eighteenth-Century Women Poets* (Oxford, 1989).

(١٢) *London Magazine*, 26 (1757); Kaminski, *Johnson*.

étranger طبع أعمال كثيرة من المجلات الإنجليزية، وعندما أعادت **الصحيفة الموسوعية** *Journal éncyclopedique* طبع حلقاتٍ مسلسلة من رواية السير لونسلوت جريفز *Sir Launcelot Greaves* لسمولت نقلاً عن المجلة البريطانية قدمت للجمهور الفرنسى أول رواية مسلسلة فى تاريخ الأدب الإنجليزى. وفى ألمانيا اتبعت **حولية ربات الشعر** *Göttinger Musenalmapach* (١٧٦٩) – التى حذت حذو المجلة الفرنسية حولية ربات الشعر *Almanach des muses* (١٧٦٥) – رؤية كلوبستوك Klopstock للثقافة الألمانية ونشرت أعمال شعراء مثل بورجر Bürger، ى. هـ. فوس J. H. Voss، ل. س. هولتى L. C. Holty، وفريدريش ليوبولت جراف فون ستولبرج Friedrich Leopold Graf Von Stolberg، ولدينا مثال آخر يبرز قيمة أدب الدوريات فى دراسة ما بعد الاستعمار Post-Colonialism: ظهر كل من الكتَّاب الإنجليز والفرنسيين (فولتير ومونتسكيو Montesquieu وروسو Rousseau) بانتظام فى المجلات الأمريكية فى القرن الثامن عشر، بداية من فترة الاستعمار (على سبيل المثال، **المجلة الأمريكية** *American Magazine* فى أربعينيات القرن الثامن عشر) حتى الاستقلال والجمهورية الأولى (على سبيل المثال **المجلة الكولومبية** *Columbian Magazine* فى ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر)[١٣]. وسارت الأمور على هذا النحو برفقة شبكة ثرية ومعقدة من الترابطات الدولية والتلقيح المتبادل.

كان للمجلة، بشهيتها الشهرية النهمة للمادة الصالحة للنشر صحفيًا، تأثير كبير على احتراف الكتاب، فبينما كانت المقالة الدورية تميل إلى دعم كاتب واحد فى كل مرة، ولدت المجلة كميات هائلة ومتنوعة من الأعمال لعدد هائل من الكتاب، وأسهمت فى التحول السريع من نظام رعاية الكتاب patronage إلى احتراف الكتابة. ليس هناك مثال أشهر من حالة صمويل جونسون الشاب – الذى يتخرج من الكلية، وناظر المدرسة الفاشل والكاتب المسرحى الذى لا يجد له راعيًا – الذى جاء إلى لندن فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر ليبدأ حرفته كاتبا

---

(١٣) *Journal étranger*, Dec. 1761; Janssens, *Matthieu Maty*, *Journal encylopédique* II (1760), pt. 3, 154; IV (1761), pt. 3, pp. 101-15; V (1761) pt. 2, pp. 101-11. Richardson, *History*, and *passim*.

لـــ مجلة الجنتلمان التى كان يحررها كيف Cave. بالمثل فى ألمانيا، بدأ لـــسينج Lessing احترافه للكتابة ناقدًا يكتب عروضًا وتحليلاً للكتب فى جريدة **الصفوة البرلينية** *Berlinische Privilegierte Zeitung* عام ١٧٤٨، وكان جوته الشاب يكتب فى مجلة **الـسجل الأدبـى الفرنكفورتية** *Frankfurter gelehrte anzeigen* فى سبعينيات القرن الثامن عشر. وكانت الصحافة محك موهبة الكتابة، ولكنها أثرت أيضا فى إنجازات الكتّاب فى الأنـــواع الأدبيـــة الأخرى. فعلى سبيل المثال، اكتشف جولد سميث تذوق الجمهور للقـــصص العـــاطفى مـــن استجابتهم لقصة كتبها لتنشر فى مجلة، ووسع هذه القصة وجعلها رواية كاملة بعنوان **قـس ويكفيلد**[١٤] *The Vicar of Wakefield*.

ولدت أنواع أدبية جديدة فى المجلات وتم إحياء أنواع أخرى، فعلى ســبيل المثـــال، يرجع ظهور القصة القصيرة باعتبارها نوعًا أدبيًا كبيرًا فى القرن التاسع عشر إلـــى فتـــرة المخاض الطويلة التى مرت بها فى آلاف القصص التى ملأت مجلات القرن الثامن عـــشر. بالمثل، يمكن أن يرجع انتعاش القصيدة الغنائية القصيرة من جديد فى أواخر القـــرن الثـــامن عشر إلى استجابة الكتّاب لاتساع الفرص الجديدة لنشر قصائد قصيرة فى المجلات، وكـــذلك إلى اهتمام الجمهور المتزايد بالقصائد التى تنشر فى المجلات بدلا من اهتمـــامهم بالقـــصائد الطويلة التى كانت تنشر مستقلة فى الفترات السابقة، وظل ذلك حقيقة فى الحياة الشعرية منذ ذلك الحين بالنسبة لقراء الشعر ووسائل نشره.

إلا أن الأهمية القصوى للمجلات فى النقد ربما تعود إلى باب قليل للغاية من أبوابها، ألا وهو باب قائمة الكتب book list، فمنذ البداية الأولى لـــ مجلة الجنتلمان و لندن مجازين الأولى فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر نشرتا قوائم مبسطة بالكتب الجديدة المنـــشورة كـــل شهر، وأحيانًا تقرن القوائم بتعليق نقدى أو مقتطف، ولكنها كانت تظهر فى العـــادة جـــرداء: قائمة لثلاثين أو أربعين عنوانًا مع ذكر اسم الكاتب والناشر والسعر. وعلـــق التنـــافس بـــين المجلات على هذا الباب أهمية خاصة على الفورية والاكتمال، وبلغ هذا الاهتمام مـــداه فـــى صحافة عرض الكتب وتحليلها book review journalism فيما بعد. والأهم من ذلـــك أن

---

(١٤) Basker, *Tobias Smollett*.

تقنين هذا الباب فى شكل مشابه لقوائم أسعار البورصة والسفن الراسية فى الموانئ وأسعار العملات الأجنبية وحالات الميلاد وحالات الوفاة وحالات الزواج والترقيات،..... إلخ التى كانت تنشر بانتظام فى كل عدد – يوحى هذا التقنين بأن تسليع المعلومات commodification of information صار أيضًا تسليعًا للثقافة commodification of culture. كانت محتويات المجلة تشبه قائمة محتويات وعى الطبقة الوسطى، ففى عصر سيبدأ فى الحال فى إنتاج مجمعات أدبية anthologies ومختارات معيارية للاستهلاك الضخم mass consumption، صار الوعى السطحى بالأدب مكونا من مكونات الكفاءة الثقافية والاجتماعية.

بدأ الباحثون منذ عهد قريب يدرسون الطرائق التى تقوم بها الدوريات بتعريف "المجتمعات المتخيلة" imagined communities وإرشادها، سواء كانت هذه المجتمعات تقوم على العرقية ethnicity أو الجغرافيا أو اللغة أو النوع أو الطبقة الاجتماعية أو الأيديولوجية أو عوامل أخرى (١٥)، وطوال القرن الثامن عشر، وعلى نحو متزايد بعد ١٧٥٠، ظهرت دوريات بدأت فى التعبير عن الآراء – بما فيها الآراء النقدية – الخاصة بالجماعات الفرعية داخل المجتمع سواء أكانت آراء النساء (مثل العانس *Old Maid*، ١٧٥٥، لفرانسيس بروك Frances Brooke) أم آراء الطبقات (مثل المجلة العامة *General Magazine*، ١٧٨٧) أم آراء السياسيين الراديكاليين (مثل أناليتيكل رفيو *Analylical Review* ، ١٧٨٨)(١٦). حددت الدوريات المتخصصة – التى استمرت كنوع مستقل ونخبوى على نحو متزايد من الدوريات حتى الوقت الحاضر – نوعًا آخر من المجتمعات المتخيلة، وهو مجتمع ربما كان مغتربًا عن ثقافة الطبقة الوسطى مثل أى مجتمع آخر. ومع ذلك، فى منتصف القرن الثامن عشر، اندمجت قدرات الدورية المتخصصة والمجلة العامة فى نوع جديد من الدوريات، إذ جمعت دورية عرض الكتب review

---

(١٥) Sollors, "mmigrants"

(١٦) Sullivan, *Literary Magazine*, I.

journal بين التناول الشعبى والتطلعات الثقافية للمجلات وبين الادعاءات الأعلى للدوريات المتخصصة، الأمر الذى أحدث آثارًا لا تنمحى فى وظيفة النقد فى المجتمع.

(١٧٥٠ – ١٨٠٠)

فى خمسينيات القرن الثامن عشر مع ظهور مانثلى رفيو *Monthly Review* (١٧٤٩) وكريتيكل رفيو (١٧٥٦)، بدأ نقد العرض والتحليل الحديث modern review criticism بالفعل، فالخصائص المميزة لدورية العرض والتحليل – التى انحدرت عن تراثين مختلفين من أدب الدوريات – جعلتها أوسع أدوات النقد تأثيرًا فى تاريخ أدب الدوريات. وكانت دورية العرض والتحليل، مثل الدوريات المتخصصة أو دوريات المستخلصات، مكرسة لعرض الأعمال المطبوعة وتحليلها، ولكنها بعكس النوعين الآخرين كانت تهدف إلى تقديم تغطية فورية وكلية لكل المطبوعات الجديدة سواء أكانت متخصصة أم مبسطة، أدبية أم نثرية، وكانت ذات رواج كبير وجاذبية شعبية لا بأس بها، مثل المجلات: فكان يطبع من كل منها من ٢٥٠٠ إلى ٣٥٠٠ نسخة شهريًا، وكانت تقرأ فى المقاهى وجمعيات القراء والمنازل فى كل مكان[١٧]. وغطت العروض والتحليلات المسرحيات والروايات والقصائد الشعبية والكتيبات السياسية، أى باختصار كل الأعمال التى كان الإنسان العادى فى الشارع يريد أن يقرأ عنها، وكان كتاب هذه العروض مفعمين بالحيوية والنشاط وخفيفى الظل وممتعين، بيد أنهم غطوا كذلك أعمالاً أكثر تخصصًا، وقدموا وصفًا تفصيليًّا لكل مجلد من دورية مناقشات فلسفية على سبيل المثال، وأحيانًا تبنوا الجدية العالية للدورية المتخصصة كأن أخذوا على عاتقهم مهمة تصحيح استعمال اللغة الإنجليزية وتنظيمها أو مثل جهودهم فى إنشاء قنوات اتصال مع المراكز الثقافية الأخرى فى أوروبا. ومن هذا الخليط من المثل العليا والنفعية، الذى خففت منه التجربة التحريرية والتوافق التحريرى، نبع أرشيف غير متكافئ، ولكنه ضخم، من

---

(١٧) Basker, *Tobias Smollett*, pp. 172-3. Unless otherwise noted, the following derives from Basker.

التفكير النقدى المتطور فى القرن الثامن عشر، ويرى مؤرخو الأدب ومنظروه أن المجلدات المجمعة لدوريتى مانثلى رفيو وكريتيكل رفيو ونظيراتهما الأوروبية مثل دوريتى فرانس ليتيرير *France Littéraire* والصحيفة الموسوعية *Journal Encylopédique* فى فرنسا أو المكتبة الألمانية العامة *Allgemeine Deutsche Bibliothek* و سجلات جوتنجن فى الموضوعات المتخصصة *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* فى ألمانيا قدمت عمقًا غير مسبوق فى النظرة إلى الحياة الفكرية والثقافية فى القرن الثامن عشر.

كان أثر دوريات العرض والتحليل فى عصرها فوريًا وعميقًا ومتعدد الأبعاد، ويذكرنا واحد من أبرز هذه الآثار بروابط النقد بالسوق: بدأ الناشرون وبائعو الكتب فى اقتباس العروض والتحليلات فى الإعلانات لكتبهم، وبدأت هذه الممارسة عام ١٧٥٠ تقريبًا، وسرعان ما انتشرت وصارت عادة وطيدة، ولابد لنا أن نذكر هنا أن باعة الكتب استخدموا العروض والتحليلات بهذه الطريقة فى الأقاليم الإنجليزية وكذلك فى إدنبرة ودبلن والمستعمرات الأمريكية، فمن الواضح أن السلطة النقدية فى هذه الثقافة امتدت من لندن نحو الخارج إلى حدود العالم الناطق باللغة الإنجليزية، وفى قرن شهد أيضًا نشاطًا استعماريًا هولنديًا وفرنسيًا وإسبانيًا وبرتغاليا أوسع، نجد أن الدور الأكبر للدوريات بصفتها ناقلات للسلطة الثقافية ملئ بالدلالات الضمنية للمنظرين والمؤرخين على السواء. وفى الممارسة الخاصة باقتباس العروض والتحليلات فى الإعلان عن الكتب، وهذا ما سارع الناشرون إلى استغلاله، سلمت دوريات العرض والتحليل ضمنيًا بذلك بأن ذكرت اسم الناشر وسعر الكتاب على رأس كل بند من بنود قوائم الكتب، وبهذه الصورة كانت دورية العرض والتحليل بمثابة دليل المستهلك فى أول صناعة إنتاج بالجملة mass-production industry فى التاريخ. وحثت آراء كاتبى العروض والتحليلات الناشرين شديدى الحذر والحيطة على الأمر بطباعة كتب أكثر فى أنواع أدبية معينة أو لكتّاب معينين، أو ترجمة مطبوعات أجنبية جديدة. وازدهرت البدع الأدبية، واستند الرأى إلى الرأى حتى صار له قوة الحقيقة.

كان أثر ذلك على الكُتّاب كبيرًا بالقدر نفسه، وبالرغم من أن العروض والتحليلات كانت تنشر بدون اسم كاتبها، فإن الكتّاب بدعوا فى قراءتها بعناية ليقوموا، كما أوضح

الباحثون، بتنقيح نصوصهم على ضوء الانتقادات التى يوجهها لها كاتبو العروض والتحليلات، ولم يفعل ذلك الكتّاب المبتدئون أو الصغار فحسب، بل فعله أيضًا عدد مذهل من الكتاب الكبار بمن فيهم ديفيد هيوم David Hume وإدموند بيرك Edmund Burke وتوماس جراى Thomas Gray وفرانسس بيرنى Francis Burney وهوراس والبول Horace Walpole وحتى صمويل جونسون نفسه. يبدو أن نقاد العروض والتحليلات كانوا يحققون بهدوء نص أدب القرن الثامن عشر، وبدأ الكتّاب فى كتابة مقدمات وكلمات ختامية تخاطب كتّاب العروض والتحليلات، وبدأ بعضهم فى إرسال نسخ مجانية أو خطابات متكلفة التودد للدوريات، بينما اشتكى بعضهم عبر الدوريات من العروض والتحليلات السلبية لكتبهم، ويدل كل ذلك على إعادة ترتيب سريعة للسلطة والتأثير فى عالم الأدب، حيث سلم الكتاب السلطة لنقاد العروض والتحليلات وارتقبوا منهم – بدلاً من الجمهور غير المتبلور والذى لا يمكن التكهن به – أن يحددوا المعايير النقدية.

يصعب علينا أن نلخص أثر ذلك فى القراء ولكننا يمكن أن نشير إلى هذا الأثر، فى خمسينيات وستينيات القرن الثامن عشر كانت مانثلى رفيو و كريتيكل رفيو توزعان قوميًّا ودوليًّا، وكان الأفراد المشتركون المعروفون من خلفيات طبقية متنوعة بمن فيهم ملاك الأراضى الكبار والصغار على السواء، وتجار الجملة والتجزئة على السواء، والمهنيون ورجال الدين، ولكنهما وصلتا إلى جمهور قراء أكبر عددًا وأكثر تغايرًا من خلال المؤسسات الاجتماعية ومكتبات الإعارة الخارجية وجمعيات القراءة التى كانت منتشرة فى كل مكان بداية من مكتبات الإعارة الخارجية فى المدن الإقليمية مثل إيلى Ely و سولزبيرى Salisbury حتى المكتبات الخاصة proprietary libraries فى ليفربول Liverpool ومنشستر Manchester و ليدز Leeds حتى مكتبات الحى community libraries فى أبردين Aberdeen وإنربفرى Innerpefray فى إسكتلندا حتى مكتبة شركة فيلادلفيا Library Company of Philadelphia ومكتبة جمعية تشارلستون Charleston Society Library فى أمريكا ومكتبة جوتنجن Göttingen Library فى ألمانيا. تثبت السجلات أن كل هذه الهيئات اشتركت فى دوريات العرض والتحليل، ولابد أن مئات بل

آلاف المؤسسات غيرها اشتركت أيضًا وعندما توجد سجلات استعارة، مثلما الحال فى مكتبة إنربفرى، نجد أن دوريات العرض والتحليل كانت دائمًا من الأعمال الأكثر طلبًا، ولا تفوتنا دلالة عادة بعض هذه المكتبات فى منع إعارة دوريات العرض والتحليل فقط من بين كل مقتنياتها، فلقد كان الطلب عليها كبيرًا جدًا.

إن آثار ذلك على تاريخ التلقى وتشكل مؤسسة النصوص آثار مدهشة للغاية، فتظهر السجلات الأرشيفية أن هذه الجماعات استخدمت دوريات العرض والتحليل فى تحديد الكتب التى ستقتنيها، ففى مكتبة ليفربول Liverpool Library وهى مكتبة اشتراك نموذجية كان عدد المشتركين فيها ٣٠٠ (عام ١٧٧٠)، كان يطلب من القراء الذين يوصون المكتبة باقتناء كتاب جديد أن يستشهدوا بالمقال المنشور فى مانثلى رفيو أو كريتيكل رفيو الذى سيدعم مثل هذا الاقتناء، وفى مكتبات أخرى مثل مكتبة وارنجتون Warrington أو تشارلستون Charleston، اصطحب أعضاء لجنة اختيار الكتب دوريات العرض والتحليل فى اجتماعاتهم واتخذوها أساسًا لقراراتهم، وهكذا شكل نقد العرض والتحليل الرأى العام على نحو غير عادى، كما أنه حدد محتويات المكتبات، العامة منها والخاصة، فى كل أنحاء العالم الناطق بالإنجليزية، ومع قوة هذا التأثير فى العاصمة (اشتركت مكتبة لندن London Library فى كلتا الدوريتين منذ بدايتها عام ١٧٨٥)، كان هذا الأثر لا مفر منه فى أماكن مثل إسكتلندا الريفية وجنوب كارولينا South Carolina حيث كان الحصول على الكتب ضئيلاً أو معدومًا إلا من خلال ذلك.

هناك قوى مماثلة أثرت فى التلقى الدولى، لقد حقق هذا التلقى أحد المثل العليا لعصر التنوير على سبيل المثال لدرجة أن أكثر من ثلث المشتركين فى الصحيفة الأجنبية *Journal étranger* [الفرنسية] عام ١٧٥٥ كانوا يعيشون بعيدًا عن باريس فى أقاليم فرنسا أو فى الخارج، وكان توزيعها الدولى مؤثرًا: ففى لندن كان ٦٣ مشتركا، وفى لايبتسيج ٥٠ مشتركًا وفى وارسو Warsaw [ببولندا] ٣٥ مشتركًا وفى لشبونه Lisbon [بالبرتغال] ٣١ مشتركًا وفى فلورنسا ٢٥ مشتركًا وفى لاهاى The Hague [بهولندا] ٢٠ مشتركًا وفى مدريد ٢١

مشتركا وهلم جرا فيما يزيد على ٢٠ مدينة أوروبية أخرى (١٨). وبما أن دوريات العرض والتحليل الإنجليزية "غطت" الكتب الأجنبية بانتظام من خلال ترجمة مقالات من دوريات مثل الصحيفة الأجنبية، امتد تأثير هذه الدورية فى الخارج لأبعد من أولئك الذين يستطيعون أن يقرءوا الأصل بالفرنسية، ويمكننا أن نتبين حقيقة هذا التأثير من خلال مثال من مانثلى رفيو فى مايو ١٧٥٧، حيث جمَع أوليفر سميث "القسم الأجنبى" بأن ترجم ٢٦ إعلانًا عن كتب من دوريات أجنبية، ومن بينها تقرير يثنى على كتاب **مذكرات بروتستانتى** ***Les Mémoires d'un Protestant*** وسرعان ما صار الكتاب مقروءا على نطاق واسع فى إنجلترا بعد شهور قلائل عندما ترجمه جولدسميث إلى الإنجليزية ونشره فى لندن، ومما لا شك فيه أن هذا كان نتيجة لذلك المقال الأجنبى، وإذا كانت مؤسسة النصوص canon تعنى الكتب المعتمدة المتاحة فى مجتمع معين فى لحظة معينة، فإن نقد العرض والتحليل شكل هذه المؤسسة النصية.

هناك مثال آخر أكثر بعدًا فى مداه نجده فى جوتنجن حيث تدل سجلات الاقتناء على أن المكتبيين فى القرن الثامن عشر اعتمدوا لسنوات على دوريات العرض والتحليل اللندنية فى تحديد الكتب التى سيطلبونها من إنجلترا، وحيث إن المكتبيين فى جوتنجن كانوا يبنون ما صار أكبر أرشيف للكتب الإنجليزية فى ألمانيا الذى ارتاده فيما بعد هالر Haller وليشتنبرج Lichtenberg ومثقفو ألمانيا ليقرءوا الأدب الإنجليزى، أثر نسق مقتنياتهم على تلقى الأدب الإنجليزى فى ألمانيا على أعلى المستويات، وتم تحديد هذا النسق إلى حد كبير من خلال آراء نقاد العرض والتحليل.

وكان التأثير متبادلاً، فلقد استوردت دوريات العرض والتحليل التأثير وصدرته فى آن، هناك كشاف قريب العهد مكون من أجزاء لدوريات العرض والتحليل فى لندن خلال

---

(١٨) *Journal étranger*, April 1755.

الفترة ١٧٤٩ – ١٧٧٤ يلقى لنا قدرًا من الضوء على مستوى التعرض للمؤثرات الأجنبية foreign exposure بين جمهور القراء الإنجليز. وبرغم صورة جون بُل(*) John Bull، كان القارئ الإنجليزى النمطى خلال منتصف القرن الثامن عشر عرضة لمئات المقالات فى دوريات العرض والتحليل اللندنية الأساسية عن الكتّاب الأجانب المعاصرين: وهى على وجه التحديد ٤٩ مقالة (بمتوسط ٢ سنويًّا) عن الأعمال الأدبية لفولتير، و ٨ مقالات أخرى عن مونتسيكو و ٥ عن جولدونى Goldoni و ٦ عن هالر و ٧ عن كلوبستوك و ١٠ عن سالومون جسنر Salomom Gessner ، وهلم جرا [١٩]. وفى أواخر القرن ستقوم دوريات العرض والتحليل بوظيفة مهمة، ألا وهى استيراد أفكار الرومانسية الألمانية German Romanticism حيث تناول كتّاب العرض والتحليل الإنجليز أعمالاً للسينج Lessing وجوته Goethe وغيرهما وقدموها للقراء الإنجليز الذين كانت اللغة الألمانية بوجه عام أكثر بعدًا عن متناولهم من الفرنسية، أو حتى الإيطالية، وفى أثناء ذلك فى ألمانيا، كان لسينج يستورد عبر دوريات مثل **المكتبة المسرحية** *Theatralische Bibliothek* (١٧٥٤ – ١٧٥٨) أفكار درايدن النقدية والمؤثرات الإنجليزية منذ خمسينيات القرن الثامن عشر. فى الواقع، عندما كانت الدوريات العديدة فى إنجلترا وفرنسا وألمانيا وهولندا وإيطاليا وروسيا ودول أخرى تقلد وتقتبس وتعيد طبع بعضها البعض، جعلت هذه الدوريات نفسها القناة الطبيعية التى يتم من خلالها نقل الآداب القومية وتلقى المؤثرات الأجنبية.

بالإضافة إلى هذه الأنواع من التمثيل المؤسسى والاجتماعى، أثرت دوريات العرض والتحليل فى النقد على مستويات أخرى، فلقد صاغ النقد التطبيقى practical criticism أفكارًا نقدية جديدة، كما أن الحاجة لمقارنة تتابع الأعمال التى تنتمى إلى النوع الأدبى نفسه شجعت كتّاب العرض والتحليل على البدء فى تطوير معايير ومصطلحات نقدية ليطبقوها

(*) اسم شخصية خلقها جون أربوثنوت John Arbuthnot لتمثل الأمة الإنجليزية فى كتابه تاريخ جون بُل (١٧١٢)، وهى تشخيص لإنجلترا أو الشعب الإنجليزى، وتمثل الشخص الإنجليزى النمطى أو التقليدى. (المترجم)

(١٩) Forster, *Index*, *passim*.

بمنهجية، خاصة في أنواع مثل الرواية التى كانت مادتها الجديدة ذات غزارة كبيرة، إلا أنها كادت تفتقر إلى نظرية نقدية راسخة، وعودت العروض والتحليلات القراء العاديين على التفكير في الأدب في إطار فئات ومصطلحات معينة، فعلى سبيل المثال أظهر مؤرخو الأدب الذين يعتنقون الحركة النسائية feminist literary historians كيف طور كتّاب العروض والتحليلات بسرعة عادة إحالة الكاتبات إلى مرتبة أدنى وهى فئة "الأقلام الأنثوية" female pens، الأمر الذى ترتب عليه أمران: إما أنهم امتنعوا بأدب عن نقد الكاتبات نقدًا جادًا، أو أنهم صرفوا النظر عنهن بالمرة. وشكّل الذوق الشعبى بدوره النقاش النقدى حيث إن كتّاب العروض والتحليلات اضطروا وهم يعرضون لأنواع جديدة تمامًا من الكتابة مثل رواية ترسترام شاندى *Tristram Shandy* لستيرن Sterne لأن يوفقوا بين الاستجابة الشعبية وآرائهم النقدية المسبقة الخاصة، وصارت ثقافة العرض والتحليل معملاً واسعًا لنشاط نقدى لا ينقطع، وهو نشاط كان شديد الهياج لدرجة أنه لم يطور نظرياته المتسقة الخاصة به، بيد أنه كان ذا نتائج مثمرة قابلة للتطبيق على كل مجال من مجالات التفكير النقدى.

هذا النوع من النقد مهم نتيجة لأثره على مهن وإنجازات النقاد الأفراد والعمل الذى استمده منهم والطرائق التى أسهم بها فى تطورهم الإبداعى أو الفكرى، ومن بين عشرات آلاف مقالات العرض والتحليل التى كتبها هؤلاء النقاد، تبرز بعض المقالات التى تستقل بأمرها بصفتها وثائق نقدية مهمة، ونذكر منها تناول جونسون البارع لعمل سوم جنينز Soame Jenyns بعنوان **بحث فى طبيعة الشر وأصوله** *Inquiry into the Nature and Origins of Evil*، أو حجة لسينج بالغة الخطورة عام ١٧٥٩ فى كتابه **رسائل فى الأدب الجديد محل النظر** *Briefe, die neueste Literatur betreffend* بأن الألمان يتخذون شكسبير، وليس المسرح الكلاسى الفرنسى، نموذجًا لمسرحهم القومى، أو نظرية كليلاند Cleland فى الرواية التى عبر عنها عند عرضه وتحليله لبعض أعمال فيلدنج وسمولت. وإذا نظرنا إلى بعض هذه الكتابات النقدية فى مجملها وجدنا أن باستطاعتها تشكيل التاريخ. عندما كتب ديدرو وجريم Grimm ومدام دبيينيه Madame de Épinay للدورية السرية **المراسلة الأدبية** *Correspondance Littéraire* فى خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن

الثامن عشر، نشروا أفكار عصر التنوير بين مجموعة صغيرة ولكنها عظيمة القوة (١٥ عضوًا) كان من بينها ملك بولندا، وفريدريك ملك بروسيا Frederick of Prussia، وملكة السويد وكاترين العظمى (٢٠) Catherine The Great. إلا أن عملية كتابة هذا العدد الهائل من الأعمال النقدية على نحو شاق - مئات العروض والتحليلات كتبها كل كاتب مثل جونسون ودريدرو وسمولت، وذكر الناقد الألمانى هالر أنها ٩٠٠٠ - كان لها تأثيرها بطرائق أكثر براعة (٢١). فعلى سبيل المثال نجد أن جوته، الذى كان يكتب بانتظام منذ أوائل العقد الثالث من عمره للدوريات، تحول إليها مرة أخرى فى ثمانينيات وتسعينيات القرن الثامن عشر ليعبر عن بعض من أهم أفكاره الجمالية فى دوريات مثل مركير **الألمانية** *Der Teutsche Merkur* **والمستمع** *Die Horen* (١٧٩٥ - ١٧٩٧). وفى إنجلترا نجد أن كولردج Coleridge الذى قامت عبقريته النقدية على فهم عميق لخبرة القارئ بالأدب، بدأ أول الأمر فى التفكير فى نفسه كناقد أدبى أثناء سنواته الأولى التى عرض وحلل فيها كتبًا لدورية **كريتيكل رفيو** *Critical Review* فى تسعينيات القرن الثامن عشر. بالمثل، بعد أن بدأت مارى ولستونكرافت Mary Wollstonecraft حياتها الأدبية بعرض روايات تافهة وتحليلها فى دورية **أناليتيكل رفيو** *Analytical Review* شكلت من هذه التجربة العديد من الأفكار حول روايات المرأة والأنواع الأدبية الأخرى التى صارت مادة بحثها العظيم دفاعًا عن حقوق المرأة *A Vindication of the Rights of Women*.

بحلول نهاية القرن الثامن عشر استحوذ النقد الدورى كمجال للكتابة على الاهتمام نتيجة لسجل الأسماء الذين مارسوه: ديدرو وفولتير ومرمونتل Marmontel وديفونتين Desfontaines وروسو وجريم ومدام دبيينيه فى فرنسا، ولسينج وجوته وهالر وهيردر Herder وفيشته Fichte وشيلر Schiller والأخوان شليجل Schlegels فى ألمانيا، وأديسون وستيل وفيلدنج وجونسون وجولدسميث وسمولت وجودون Godwin ولستونكرافت وكولردج فى إنجلترا، بالإضافة إلى مئات آخرين، ويرجع دخول هؤلاء الكتّاب فى ميدان

---

(٢٠) *Literary Magazine*, 2 (1757); *Monthly Review*, 4 (1751), and V (1751); Weinreb.

(٢١) Fabian, *Widening Circle*.

النقد – التطبيقى إن لم يكن النظرى – فى الأساس إلى فرص الكتابة الدورية ومغرياتها، وكما علمت الكتابة الدورية القراء وحررتهم، شكلت أيضًا النقاد ومكّنتهم.

إذا كان للصحافة أثر عام على النقد الأدبى، فيتمثل هذا الأثر فى أنها أدت إلى إضفاء الطابع الديمقراطى على الثقافة democratization of culture، فالانتشار الواسع للدوريات مكّن القراء الذين سيتم استبعادهم، لولا هذه الدوريات، من الحياة الثقافية السائدة – إما نتيجة للبعد الجغرافى أو الحرمان الاجتماعى الاقتصادى أو التعليمى، أو افتقاد وقت الفراغ أم علل أخرى – من القراءة عن الأدب والنقد المعاصرين والإلمام بهما، والمساهمة فى الحوار العام الجارى بأنفسهم. فالدوريات، على حد قول سولورز Sollors لم تساعد على تعريف الجماعات الفرعية داخل المجتمعات المتغايرة الأكبر فحسب، بل أدت كذلك إلى "تأميم" الجماعات غير المتكافئة و "خلقت وحدة قومية"(٢٢). إن إرثنا لثقافة موحدة (أو توهمنا جميعًا لها)، وكذلك القدر الأعظم من هيكل سلطة العالم الأدبى الحديث وأعرافه، يرجعان لصعود أدب الدوريات فى القرن الثامن عشر، وفى تاريخ النقد، مثلما فى المجالات الأخرى من الحياة الثقافية، يصعب علينا أن نرسم ملامح أثر أدب الدوريات، ولكن من المستحيل علينا أن نتجاهله.

---

(٢٢) Sollors, "mmigrants"

الفصـل الثالث
اللغة والأسلوب

نظريات اللغة

نيقولاس هدسون Nicholas Hudson

النقطة الطبيعية التى نبدأ منها مناقشة نظريات اللغة فى القرن الثامن عشر هى مقال **فى الفهم عند الإنسان** *Essay concerning Human Understanding* (١٦٩٠) لجون لوك John Locke. فى الواقع، يدين كل منظر للغة والأدب فى القرن التالى [الثامن عشر] بشىء ما للباب الثالث من مقالة لوك بعنوان **عن الكلمات**. ولكن تأثير لوك لم يروج مذهبًا معينًا، فلقد كان هناك تأويلان أساسيان لنظرية لوك عن اللغة، وولّد كل تأويل منهما تصورًا مختلفًا لطبيعة اللغة وتاريخها. لم يُفضِ التأويل الأول إلى أبعد من عبارات لوك الصريحة بأن الكلمات مجرد "علامات" اعتباطية على الأفكار. أما التأويل الثانى فنبع من إيحاءات لوك الغامضة المتحدية بأن الكلمات أكبر من مجرد علامات خارجية، فالكلمات تلعب دورًا أساسيًّا فى تشكيل الأفكار وتنظيمها فى فكر عقلانى، وأدت هذه الرؤية الثاقبة المثيرة للوظيفة الذهنية للغة إلى ظهور نظريات فيكو وكونديلاك Condillac وروسو Rousseau وهيردر Herder وفلاسفة غيرهم فى أواسط القرن الثامن عشر وآخره، ويذهب هؤلاء الفلاسفة إلى أن تاريخ الأدب يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتطور المشترك للغة والعقل(١).

العلامة الاعتباطية وآثارها الأدبية

يقترن اسم لوك اليوم بالمذهب القائل بأن الكلمات "تدل فقط على الأفكار الخاصة بالبشر، وذلك من خلال فرض اعتباطى تمامًا" (٢). يقول لوك إن البشر الأوائل اخترعوا، نتيجة لاجتماعيتهم الطبيعية، "علامات خارجية مفهومة" لتوصيل "أفكارهم غير المرئية"،

---

(١) انظر نقاشًا لموضوع اللغويات بعد جون لوك Norman Kretzmenn, "Locke semantic theory", Parret (ed.), *History*, Hans Aarsleff, "Leibniz on Locke on language", *From Locke to Saussure*, Land, *Philosophy*, Formigari, *Language*.

(٢) Locke, *Essay*, bk. 3, ch. 2.

للآخرين[٣]. وأدى إصرار لوك على أن الكلمات تحيل إلى أفكار فى ذهن المتكلم، لا إلى "أشياء" فى العالم – أدى هذا الإصرار إلى تصحيح عادة العديد من النحويين والفلاسفة فى القرن السابع عشر على استعمال مصطلح "الفكرة" و "الشيء" بالمعنى نفسه، فلقد حرص معجبو لوك على أن يبينوا أن الكلمات تحيل فقط إلى الأفكار فى ذهن المتكلم، لا إلى الأشياء المادية، وزعم لوك بأن الكلمات "اعتباطية تمامًا" وفنَّد مذهب بعض الفلاسفة المتصوفة النساك القائلين بأن اللغة – خاصة حروف العبرية المكتوبة – شرعها الله فى الأصل وتدل على الأشياء الموجودة فى العالم من خلال التشابه الطبيعى، ولكن بنهاية القرن السابع عشر، لم تبق إلا فئة قليلة تختلف مع لوك فى أن اللغة تنتج دلالتها من خلال العرف البشرى، لا من خلال التشابه المقدر إلهيًا بين الكلمات والأشياء.

كان لوك يهدف من وراء تأكيده على أن الكلمات تنتج دلالتها من خلال العرف وحده، لا من خلال التشابه الطبيعى مع الأشياء التى تدل عليها – كان يهدف من وراء ذلك إلى تحذير قرائه من الخلط بين الحشو الأجوف فى الكلام والمعرفة الجوهرية، وأرجع لوك، مثل سلفيه بيكون Bacon وديكارت Deccartes، هذا الخلط بين الكلمات والمعرفة إلى خواء الفلسفة المدرسية scholastic وإلى مجموعة كبيرة من الأخطاء الفكرية، واشتكى قائلا: "كم عدد من يفكرون فى الأشياء، فيثبِّتون أفكارهم على الكلمات فقط؟"[٤]. أعلن لوك مرارا أن الكلمات لا قيمة لها بالمرة إلا إذا صارت قيد الاستعمال، بطريقة يتفق عليها المتحدثون، للدلالة على الأفكار نفسها فى أذهانهم. كما حذر من عدم الاستقرار الكامن فى اللغة وعدم يقينها، ففى الأقسام الثلاثة الأخيرة من الباب الثالث بعنوان **عن الكلمات** يركز على "النقص" الكبير للكلمات و"إساءة استعمالها" المطرد والحاجة إلى تنبيه دائم لسقوطها المتواصل فى هوة اللامعنى والغموض، وحذر قائلاً إنه بما أن العلامات اللغوية اعتباطية، فإنها تحول المعنى بسهولة، الأمر الذى يؤدى بالمتكلمين غير الحذرين إلى استعمال الكلمات نفسها للإشارة إلى أفكار مختلفة، لم يترك شك لوك الكبير فى اللغة مجالاً كبيرًا للغة المجازية figurative

---

(٣) نفس المرجع.

(٤) Locke, *Essay*, bk. 3, ch. 11,

والأساليب البلاغية الأخرى، وبالرغم من أن الصور البلاغية يمكن التهاون بشأنها "عندما ننشد اللذة والمتعة، لا المعلومات والتجويد"، فإنها ما هى إلا "غش بيّن" فى اللغة الجادة، فيتمثل الميل الخطير لـ"الفصاحة" إلى "الإيعاز بأفكار خاطئة، وتحريك العواطف وبالتالى تضليل الحكم"(٥)، ويدل ذلك على أن لوك كان حذرًا إزاء أى استعمال للغة لإثارة العواطف أو التعبير عنها. واعتبر قيمة الكلمات تتمثل فى كونها علامات على الأفكار، كما طمح إلى جعل اللغة أكثر وضوحًا ومنطقية وثباتًا.

نجد هنا مثلاً أعلى يتقاسمه واضعو المعاجم والنحويون فى القرن الثامن عشر: شرعت أعمال مثل قاموس اللغة الإنجليزية *Dictionary of the English Language* العظيم (١٧٥٤) لصمويل جونسون فى تحقيق طموح لوك إلى معجم أكثر ثباتا واتساقا. هذا بالإضافة إلى أنه بينما لم يكن عند لوك نفسه تقدير كبير للأدب، وجدت شكوكه العامة فى الحشو الأجوف جمهورًا متعاطفًا بين النقاد والمؤلفين فى عصر العودة (استعادة الملكية) وأوائل القرن الثامن عشر، فلقد أدان رابان Rapin ودرايدن Dryden وأديسون Addison وديبو Du Bos وغيرهم من النقاد التورية واللعب بالألفاظ وكل أنواع "الهراء المتناغم"، قائلين إنها تميز "الإبداع الزائف"(٦). وأنزل هؤلاء النقاد، مثل لوك، اللغة المجازية إلى مكانة مجرد "حلية" تفيد فى إضفاء الوقار والحيوية على الكتابة الممتعة، إلا أنها تكون خاطئة دومًا عندما تصرف الانتباه عن "الفكرة" الأساسية، أو "مقصد" المؤلف. علاوة على أن العديد من النقاد كانوا انعكاسًا لعادة الفلاسفة التجريبيين بعد لوك على افتراض أن الأفكار متميزة وثابتة وصور بصرية إلى حد كبير فى الذهن. نتيجة لتصور جوناثان رتشاردسون Jonathan Richardson وجان بابتيست ديبو وآخرين "المرآوى" للذهن، اعتبروا اللغة أقل واقعية وتأثيرًا من التصوير الذى يمثل الصور البصرية من خلال التشابه، لا من خلال العرف(٧).

---

(٥) Locke, *Essay*, bk. 3, ch. 10.

(٦) Rapin, *Reflections*, Dryden, "MacFlecknoe" (1678), II Addison, *Spectator* Nos. 58 61 (1711); Du Bos, *Reflections*, I

(٧) Richardson, *Essay* (1715), *Works*, Du Bos, *Reflections*, I.

قدمت مقالة لوك التعبير الكلاسى عن هذه النظرة للغة بأنها اعتباطية ووهمية وخارجة عن الذهن، ولكن هذه المقالة ألهمت أيضًا نظرات ثاقبة مختلفة تمامًا، خاصة لدى فلاسفة وسط القرن الثامن عشر وآخره، فبالنسبة لكوندياك وروسو وهيردر وآدم سميث Adam Smith والآخرين الذين نادوا بفلسفة لغوية جديدة، لا ينفصل الكلام عن المعرفة، وهو ضرورى للتفكير ويعبر عن العواطف البشرية بصورة طبيعية.

كوندياك والدور الذهنى للغة

تدل المسودات الأولى لكتَّاب مقال فى **الفهم عند الإنسان** على أن لوك كان يقصد فى البداية أن يحذر تحذيرًا موجزًا من نقص الكلمات وإساءة استعمالها، ولم يكن ينوى أن يجعل اللغة جزءًا رئيسيًا من فلسفته(٨)، ويعكس قراره النهائى لتكريس الباب الثالث بأكمله من كتابه للغة النظرات الثاقبة التى توصل إليها أثناء بحثه فى أصل الأفكار وطبيعتها، فلقد وجد لوك مرارًا وتكرارًا أن اللغة تلعب دورًا أكثر أهمية فى الفهم من الدور الذى تصوره فى البداية. فى الواقع، "بدت الكلمات... غير قابلة للانفصال فى الغالب عن معرفتنا العامة"(٩). فاللغة لازمة لخلق المفاهيم الأخلاقية، وهى أداة لجمع أحاسيسنا المتفرقة وتنظيمها، وبالتالى ترتبط بنشاطات الفهم الأولية على نحو أساسى.

ولكن يرى بعض مفسرى لوك فى القرن الثامن عشر أنه أدرك الدور الذهنى للغة فى وقت متأخر منعه من أن يولى هذا الموضوع الأهمية التى يستحقها، وهذا الرأى تبناه أبرع شارحى لوك فى فرنسا، وهو إتين بونو Etienne Bonnot، ذهب كوندياك، فى كتابه مقالة عن أصل المعارف البشرية *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (١٧٤٦): "رأى [لوك]... أن اعتبار الكلمات وطريقة استعمالنا لها يمكن أن يلقى بعض الضوء على مبدأ أفكارنا، ولكن نظرا لأنه أدرك ذلك متأخرًا، فإنه عالج هذا الموضوع فى

---

(٨) *An Early Draft of Locke's Essay*, ed. R. I. Aaron Jocelyn Gibb (Oxford, 1936).
(٩) Locke, *Essay*, bk. 3, ch.9.

الباب الثالث فى حين أنه كان من الواجب أن يناقشه فى الباب الثانى"(١٠)؛ لذلك شرع كونديياك فى الوصول بأفكار لوك اللغوية إلى نهايتها المنطقية، قائلاً إن الكلمة الفصيحة ضرورية فى قدرتنا على التفكير فى العالم وفى أنفسنا بصورة متسقة، وأكد كونديياك بوجه خاص على أن الكلمات تمنح البشر القدرة على تذكر أفكارهم والتحكم فيها. فقبل اكتشاف اللغة، تبع البشر الأوائل غرائزهم وشهواتهم على نحو سلبى، وعندما اكتشفوا اللغة، صاروا واعين بهذه الشهوات واكتسبوا القدرة على توجيه أفعالهم بحرية وكفاءة نحو إشباع حاجياتهم(١١).

يدخلنا كونديياك عصرًا جديدًا فى تاريخ التفكير اللغوى، وعندما لاحظ المؤلفون اللاحقون أمثال جان جاك روسو بصورة مماثلة "يا لكثرة الأفكار التى ندين بها لاستعمال الكلام"(١٢)، فإنهم يدينون بذاك إلى الأب [كونديياك] الذى صار مشهورًا، وأصبح فلاسفة أواسط القرن الثامن عشر وآخره مفتونين بوجه خاص بوظيفتين مترابطتين للغة فى التفكير العقلانى، فذهبوا أولاً إلى أن اللغة ضرورية لـ"تفكيك" أفكارنا المشوشة وتنظيمها فى قضايا أو جمل متسقة. ثانيًا، قال الفلاسفة إننا لا يمكننا تكوين مفاهيم عامة بدون الكلمات، وبدون المفاهيم العامة لا يمكننا أن نفكر على الإطلاق.

طور معلم جوته الأول يوهان جوتفريت هيردر Johann Gottfried Herder النظرية الأولى ببراعة فى كتابه **مقالة فى أصل اللغة** *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (١٧٧٢)، ويرى هيردر، مثلما يرى كونديياك وموبرتوى Maupertuis، أن اللغة والعقل تولدا فى آن واحد، فاللغة هى التى فرضت "تركيبًا" syntax

---

(١٠) لأهمية دور كونديياك فى تاريخ الفكر فى اللغة انظر:
Condillac, *Essay*, Hans Aarsleff. "The tradition of Condillac: the problem of the origin of language in the eighteenth century and the debate in the Berlin Academy before Herder", in Aarsleff, *From Locke to Saussure*, Robinet, *Le langage*, Wells, "Condillac, Rousseau and Herder on the origin of language", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, (1985), "Condillac on the origin of language and thought", in Harris and Taylor, *Landmarks*, *The Diversions of Purley* (1786), 2 vols. (2nd edn, London, 1798).

(١١) Condillac, *Essay*, pt. 2,

(١٢) Rousseau, *Discourse.*

منتظمًا على انطباعاتنا، الأمر الذى أدى إلى تنظيم هذه الانطباعات، وقبل اللغة، كان الذهن الأولى يمور بكتلة غير متسقة من الأحاسيس والعلاقات، وجاءت اللغة لتفكك هذه الكتلة وتنظمها فى "عالم" مفهوم من الأشياء المتميزة والأفكار(١٣)، من الملاحظ أن هذه الأطروحة تجعل الجملة، لا الكلمة المفردة، الوحدة الأساسية للمعنى: تناظر الجملة مجمل الإدراك فى الذهن البدائى (أرى الشجر) الذى تفتته اللغة وتنظمه، وهناك نظرة ثانية مرتبطة بها وتشير بالمثل إلى الارتباط الأولى بين اللغة والعقل: يقول الفلاسفة إنه باللغة فقط يمكن للبشر أن يتوصلوا إلى نتائج عامة عن العالم، بدلاً من الملاحظات غير المترابطة على الأشياء المحددة. "ما الأفكار المجردة والعامة إلا أسماء"، هكذا كتب كونديياك فى كتابه **المنطق** *Logique* (١٧٨٠) الذى نشر بعد وفاته(١٤). تستلزم هذه الفكرة استحالة وجود عقل بدون اللغة؛ لأن التفكير العقلانى لا يمكن أن يتم بدون المصطلحات العامة، وكما كتب اللورد كيمز Lord Kames فى كتابه **عناصر النقد** (١٧٦٢): "نادرًا ما يوجد تفكير بدون استعمال مصطلحات عامة؛ لذلك لن يكون الإنسان كائنا عقلانيًا بدون لغة"(١٥).

لذلك بلغت اللغة دورًا جديدًا ومركزيًّا فى نظرية المعرفة والفلسفة المعرفية، قبل "الطفرة اللغوية" التى حدثت فى عصرنا بكثير، ففى نهاية القرن الثامن عشر، يزعم جوزيف ماريا دجيراندو Joesph Maria Degérando أن دراسة استعمال الذهن للعلامات اللغوية يشكل أهم فرق بين الميتافيزيقا القديمة والفلسفة بعد لوك(١٦). كما أن النظريات الجديدة فى اللغة كان لها آثار مهمة على الأدب والنقد. لاحظ الباحثون المحدثون أن المبدأ اللغوى القائل بأن الجملة هى الوحدة الأساسية للمعنى يناظر التفضيل الأقوى للسرد والارتباط المنظم للأفكار فى كل من الشعر والنثر(١٧)، ووجد المؤلفون الذين استمدوا إلهامهم من علم اللغة

(١٣) Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.), *Origin*, pp. 115-16. Cf. also Pierre Louis Moreau de Maupertuis, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues* (1748), in Grimsby (ed.), *Sur l'origine*

(١٤) In *Philosophical Writings*, pt. 2, ch. 2, 1.388.

(١٥) Lord Kames, *Elements*, III, p. 406.

(١٦) Cf. Degérando, *Des signes*, I, p. xi.

(١٧) Cf. Land, *From Signs to Propositions*, and Cohen, *Sensible Words*.

الجديد أسبابًا وجيهة للتشكيك فى الأفضلية المقبولة منذ أمد بعيد للتصوير على الشعر، أليست اللغة فى الواقع أكثر ارتباطًا بالأفكار والعواطف البشرية من التمثيل البصرى؟ طور إدموند بيرك Edmond Burke هذه الفكرة فى الجزء الختامى من كتابه **بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل** (١٧٥٧)، فلقد واجه بيرك زعمًا كان شائعًا فى عصر لوك، وأنكر أن الكلمات تدل دلالة طبيعية على الصور الذهنية. وفى الواقع، لا يمكن اختزال العديد من العبارات العادية فى سلسلة من الصور الذهنية على نحو دقيق(١٨)، فعبارة مثل "سأذهب إلى إيطاليا الصيف المقبل"، على سبيل المثال، لا يمكن لأبرع رسام أن يمثلها، وأدت اعتبارات مماثلة بجوتهولت إفرايم لسينج Gotthold Ephraim Lessing فى كتابه لاوكوون *Laokoon* (١٧٦٦) إلى أن اللغة أكثر التصاقًا بالتفكير البشرى من الوسيط البصرى، وأكثر تأقلمًا على تمثيل الأفكار والأنشطة البشرية من النحت أو التصوير(١٩)؛ لذلك اكتسب الكلام، فى نظر منظرى اللغة والفن، مكانة وأهمية جديدة بوصفه وسيطًا للتفكير. وانتقل الاهتمام باطراد نحو أصل اللغة، حيث إنه يميز مولد العقل وأول دفقة شعر.

أصل اللغة

كان أصل اللغة من الموضوعات القليلة التى جذبت فلاسفة القرن الثامن عشر، فقدم كوندياك وفيكو ومانديفل Mandeville وروسو وآدم سميث وغيرهم نظريات عن كيفية اختراع اللغة، ولم يتناولوا هذه اللغة من خلال البحث التجريبى، أى من خلال تتبع جذور الكلمات على سبيل المثال، بل من خلال تخيل كيف اكتشف البدائيون اللغة حين كانوا بدون لغة، وتخيلوا ذلك على ضوء حقائق الطبيعة البشرية الثابتة العامة، وساءت سمعة هذا المنهج بصعود فقه اللغة التجريبى المقارن فى بداية القرن التاسع عشر، واستهجن دوجولد ستيوارت

(١٨) ذهب عدد من المؤرخين إلى أن بركلى أول من ذكر أن الألفاظ قد تستخدم دون الدلالة فى أفكار
Cf. Burke, *Philosophical Enquiry*, pt 5 "Of Words". Cf. Berkeley's *Alciphron or the Minute Philosopher* (1732) 7th discourse. Cf. also Mugnai, *George Berkeley;* Daniel E. Flage, *Berkeley's Doctrine of Notions* (London, 1987).

(١٩) لبحث مكانة لسينج فى الفكر اللغوى Cf. Ilbery, essing's Laocoön

Dugald Stewart – أول من كتب سيرة آدم سميث – هذه الأعمال قائلاً إنها "تواريخ نظرية أو تخمينية"، وهو مصطلح متعمد للإيحاء بخلو هذه الأعمال من القيمة العلمية عند مقارنتها بالبحث اللغوى الوقائعى فى عصره[٢٠]. ولكن استهجان ستيوارت لم يكن منصفا، إذ إن فلاسفة القرن الثامن عشر لم يحاولوا أن يؤسسوا تاريخًا معتمدًا للغة، فإعادة خلق أصل الكلام عندهم كان بهدف إلقاء الضوء على طبيعة اللغة فى شكلها الحديث، وكان هذا المنهج عند أولئك الفلاسفة بمثابة وسيلة لعزل تلك العناصر الأساسية التى لا يمكن أن تستغنى عنها أية لغة. كما أن مؤلفى ما يسمى **بالتواريخ التخمينية** قدموا إسهامات قيّمة فى فهم اللغة، وهو فهم نظر إلى اللغة باعتبارها آلية أكثر تعقيدًا وتقدمًا مما كان ينظر إليها فيما سبق.

أجمع الفلاسفة فى القرن السابع عشر على أن الله وهب آدم الكلام فى جنة عدن، بالرغم من أن هذا المذهب التقليدى لم يكن كبير الأثر فى فهمهم اللغة، واعتبروا اللغة غير فعالة وغير مستقرة وغير دقيقة برغم أصلها الإلهى، ولم يعتقدوا أن اختراع علامات اعتباطية للأفكار يحتاج إلى أية قدرة خارقة للعادة، ولكن عندما حاول مؤلفو القرن الثامن عشر أن يتخيلوا كيف أن البشر المحرومين من الكلام اخترعوا لغة واجهوا بعض الصعاب المحيرة، فلقد كان هناك شبه إجماع على أن العقل يعتمد على اللغة، إذن كيف استطاع البشر اللاعقلانيون تمامًا والمحرومون من الكلام أن يستحدثوا هذه الأداة البارعة التى تسمى اللغة أصلا؟ قدم روسو الصياغة الكلاسية لهذه المفارقة فى كتابه **أطروحة حول أصل انتفاء المساواة بين البشر وأسسه** *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (١٧٥٥): "إذا كان البشر فى حاجة إلى الكلام حتى يتعلموا التفكير، فإنهم كانوا فى حاجة إلى ما هو أكبر من ذلك حتى يعرفوا كيف يفكرون حتى يكتشفوا فن الكلام"[٢١]. برزت هذه المشكلة أمام العديد من فلاسفة ذلك الزمان، واستمد آدم سميث فكرة كتابه **اعتبارات خاصة بالتكوين الأول للغة** *Considerations concerning the First Formation of Language* (١٧٦١) من عبارة روسو وأبرز هذا الكتاب

(٢٠) Stewart, *Smith*, in Smith, *Essays*, p. 293

(٢١) Rousseau, *Discourse*, p. 154

العديد من الصعوبات التى لابد أنها واجهت مخترعى اللغة. على سبيل المثال، كيف كان تصور مخترعى اللغة البدائيين الخرس للنعت؟ فالنعت يستلزم من المتكلم أن يتصور الخاصية، مثل اللون أو الحجم، بصورة مجردة بعيدًا عن الأشياء المادية. وبالرغم من أن طريقة التفكير هذه طبيعية بالنسبة لنا فى الوقت الحاضر، فإنها بالتأكيد كانت على جانب كبير من الميتافيزيقية بالنسبة للبشر فى فجر العقل، ويرى سميث، كما يرى روسو، أن اللغة لم تكن مصدرًا كبيرًا للخطأ والوهم اللذين تمت إدانتهما فى أجزاء من مقالة لوك، بل كانت أداة ذهنية ذات براعة ودقة كبيرتين.

لذلك كان التحدى الذى واجهه المؤرخون الذين يعتمدون على التخمين كما يلى: اكتشاف الوسائل التى قام البشر الذين كانوا فى أكثر مستويات التطور الذهنى بدائية من خلالها باختراع أنبل وأصعب اختراع فى التاريخ تدريجيًا. كانت حلول هذه المشكلة شديدة التنوع. قلَّبَ روسو نفسه كفيه فى يأس، قائلاً بصراحة شديدة إن اللغة كانت شديدة التعقيد لدرجة أنها لا يمكن أن تكون قد نبعت وتأسست من خلال وسائل بشرية محضة[٢٢]، وهذا التلميح إلى أن الله هو الذى وهب اللغة فى البداية تبعه نيقولا بوزيه Nicolas Beauzée فى مقالة كتبها عام ١٧٦٥ بعنوان اللغة فى دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie*، كما تبعه عدد كبير من المؤلفين فى أوروبا بمن فيهم جيمس بيتى James Beattie فى إسكتلندا ويوهان بيتر سوسملخ Johann Peter Süssmilch فى ألمانيا[٢٣]. بخلاف ما يفترض أحيانًا، شهد القرن الثامن عشر إحياء كبيرًا للإيمان بلغة آدمية [نسبة إلى آدم، لا لبنى آدم] إلهية. تبنى الآخرون وجها ما من وجوه فكرة كونديلاك القائلة بأن اللغة الأولى كانت تتكون من صرخات تلقائية تعبر عن الخوف أو الرغبة، وتكملها إيماءات معبرة، وكان هناك اعتقاد بأن الصرخات والإيماءات كانت العلامات الطبيعية والتلقائية على الإحساس البشرى، وهى علامات يفهمها كل الناس حتى أكثر الناس بدائية؛ لذلك يبدو من المعقول افتراض أن اللغة

---

(٢٢) Rousseau, *Discourse*, p. 157.

(٢٣) Cf. Beattie, *Theory* (1788), Süssmilch, *Versuch eines Beweises* (1766).

بدأت بهذا الشكل البسيط للتواصل، الذى تطور تدريجيًا على مر القرون حتى صار الكلام النحوى الحديث.

كان لهذه النظرية الخاصة بأصل اللغة آثار مهمة على علم اللغة وكذلك على العديد من ميادين المعرفة الأخرى، ففى دراسة اللغة والبلاغة، كان هناك اهتمام جديد بدور العلامات "الطبيعية" - أى الأصوات أو العلامات ذات العلاقة المفهومة بالدوافع البشرية أو الأشياء المادية. فى الواقع، أصر العديد من الكتّاب أنه ليس منطقيًا الاعتقاد بأن الكلمات الأولى كانت "اعتباطية تمامًا" على حد قول لوك. فكما جادل هيو بلير فى كتابه **محاضرات عن البلاغة والآداب السامية** (١٧٨٣): "أن يفترض المرء أن الكلمات اخترعت لأشياء ما أو أن الأسماء أطلقت على الأشياء بصورة اعتباطية تمامًا بدون أساس أو سبب معناه أنه يفترض نتيجة بدون سبب"(٢٤). يرى بعض كتّاب منتصف القرن الثامن عشر وأواخره أن اللغة لم تفقد قط هذا الأساس فى الدلالة "الطبيعية". فمازالت كلماتنا صدى خافتا للصرخات التلقائية التى كان يصدرها أسلافنا البدائيون. استحدث يوهان فاختر Johann Wachter وشارل دى بروس Charles de Brosses وراولاند جونز Rowland Jones وانطوان كور دى جيبلان Antoine Court de Gébelin وآخرون براهين مبتكرة على أن اللغات الحديثة، وحتى رموز الأبجدية الرومانية، مازالت تدل على الأشياء الطبيعية والأفكار البشرية من خلال التشابه لا من خلال العرف(٢٥).

وهنا أيضًا بدأت نظرية اللغة تؤثر تأثيرًا مباشرًا صريحًا فى الاتجاهات الجديدة فى النقد الأدبى، فمن خلال تحدى النظريات التى تصر على الطبيعة الاعتباطية للغة، بدأ النقاد والبلاغيون فى استكشاف إمكانات اللغة الشعرية أو البلاغة التى تم ربطها ربطًا مباشرًا وطبيعيًا بالنفس البشرية، وكان هناك اعتقاد بأن هذه اللغة الطبيعية ستكون مثل الكلام العادى

---

(٢٤) Blair, *Lectures* (1785), I, p. 129.

(٢٥) Cf. Wachter, *Naturae* (1752); Brosses, *Traité* (1765); Jones, *Hieroglyfic* (1769); Nelme, *Essay* (1772); Gébelin, *Origine*, in *Monde primitif* (1777-93), III

للبدائيين، ففى الأغانى العاطفية للثقافات ما قبل المتحضرة تكمن بساطة وطاقة تعبيرية وقوة لا يمكن أن يجيد منها شعراء العصر المتحضر إلا القليل.

الانحطاط التاريخى للغة الشعرية

يرى كوندياك أن تاريخ اللغة كان يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتاريخ الشعر والمسرح والموسيقى، وخمن أن المتحدثين الأوائل جمعوا بين الصرخات الطبيعية للعاطفة و"لغة الفعل" إيماءت قوية دعمت عواطفهم وأبرزت مواضع الخوف أو الرغبة. بالمثل جمع المسرح الأول بين الموسيقى المستمدة من الصرخات الطبيعية مباشرة والإيماءات والرقصات التى تطورت من "لغة الفعل". علاوة على أن الإغريق والشعوب القديمة الأخرى لم يفكروا مطلقًا فى فصل الكلمات عن الموسيقى؛ ذلك لأن لغتهم الجهورية التى غيرت النغمات العاطفية نبراتها كانت ملحنة بصورة طبيعية، فلقد كانوا "يغنون" كلماتهم، ولم يكونوا ينطقونها بوضوح. ولكن بالتدريج، عندما تم اختراع كلمات جديدة وتم إكمال النحو، قل اعتماد الناس على الإيماءة والنغمة فى إيضاح المعنى، وصارت اللغة أقل موسيقية وشعرية، بينما صارت أكثر دقة ووضوحًا: "على نحو متناسب، كلما صارت اللغة أكثر وفرة، تلاشت طريقة الكلام من خلال الفعل بالتدريج، وقل تنويع الصوت للنغمة... وبدأ أسلوبهم يشبه نثرنا"(٢٦).

يرى قلة من الكتّاب أن العملية التى يصفها كوندياك كانت تمثل انحطاطًا صريحًا ومأساويا. فنعى روسو - فى كتابه **مقالة عن أصل اللغات** *Essai sur l'origine des langues* الذى نشر بعد وفاته عام ١٧٨١- فساد اللغات النغمية الأولى، وتحولها إلى اللغات الواضحة الفظة الخالية من العواطف التى نراها فى الوقت الحالى، ومن هنا زعم أن اللغات الباردة العقلانية كانت مناسبة للشعوب الأوروبية التى صارت بخيلة و أنانية و متكلة على القوة، لا الفصاحة(٢٧). لكن يرى معظم الكتّاب، كما يرى كوندياك، أن تطور اللغة حقق مكسبًا وخسارة فى آن، فزيادة الدقة صاحبها نقص فى القوة الشعرية، ويقول هيو بلير إن

(٢٦) Condillac, *Essay*, pt 2, sec. I, ch. 8, p. 229.
(٢٧) تحليل مفصل لتاريخ اللغة عند روسو Jacque Derrida in *Of Grammatology*, pp. 165-316

"اللغة صارت فى الأزمنة الحديثة أكثر صحة بالفعل، ولكنها صارت أقل جاذبية وحيوية؛ فى حياتها القديمة، كانت أكثر ملاءمة للشعر والخطابة، أما فى حالتها الحالية فهى أكثر ملاءمة للعقل والفلسفة"(٢٨).

صارت اللغة أقل مناسبة للشعر؛ لأنها فقدت القدر الأعظم من قدرتها الأصلية على التعبير وإثارة العواطف، ويرى العديد من النقاد فى منتصف القرن الثامن عشر أن لغة الشعر كانت أقرب للغة العامة، التى تحركها المشاعر العميقة، وكما يقول كيمز Kames فى كتابه **عناصر النقد** (١٧٦٤):

كل عاطفة بطبيعتها لها طابعها الخاص وتعبيرات تناسبها... وهكذا نجد أن طابع الإعجاب التلقائى موجود عند كل البشر، مثل طابع الرأفة والاستياء واليأس... والموهبة الأساسية للكاتب البارع تستجيب تلقائيًّا للتعبير الذى تمليه الطبيعة على كل إنسان عندما تصارع أية عاطفة مفعمة بالحياة فى سبيل التعبير عنها، والموهبة الأساسية للكاتب البارع تستجيب تلقائيًّا للأجواء التى تناسب هذه التعبيرات(٢٩).

تشير عبارة كيمز إلى مجموعة من الفروق الجوهرية بين النظرية الجديدة والنظرية القديمة فى اللغة الشعرية، ومن وجهة النظر الأشد تقليدية التى دافع عنها بعض الكُتّاب فى أواخر القرن الثامن عشر، يتمثل دور اللغة فى توصيل "فكر" الفنان أو "مقصده" بأكبر قدر من الوضوح واللياقة، وكما لاحظنا من قبل، ارتاب لوك Locke فى "الفصاحة" التى هزت المشاعر بدلاً من أن توجه العقل، ولكن فى عصر كيمز، تم انتقاد لوك لتجاهله توصيل العواطف، فعلى سبيل المثال، فى سلسلة من المحاضرات عن فن الإلقاء elocution ألقاها توملس شريدان Thomas Sheridan عامى ١٧٥٨ – ١٧٥٩، عنّف شريدان لوك على البحث فقط فى "طبيعة الكلمات بصفتها رموزًا للأفكار، بينما لم يتناول الفرع الأسمى من اللغة الذى يتكون من علامات العواطف الداخلية، معتبرًا هذا الفرع دخيلاً على غرضه"(٣٠).

(٢٨) Blair, *Lectures*, I.

(٢٩) Lord Kames, *Elements*, II.

(٣٠) Sheridan, *Course* (1762).

وميز شريدان، مثل كل الكتاب فى عصره، تمييزًا حادًا بين "الأفكار" و"العواطف"، وسلم بأن الرموز العرفية conventional symbols أمثل طريقة لتوصيل "الأفكار"، ولكن علامات العواطف ليست رموزًا اعتباطية، بل هى تلك "النغمات والنظرات والإيماءات" التى تستخدم عالميًا للتعبير عن العواطف.

يدل هذا الاهتمام الجديد بالنغمات والنبرات على أن الفلاسفة والنقاد نظروا باطراد إلى الكلام، لا إلى الكتابة، على أنه الوسيلة المثلى للتعبير الأدبى، ويقول كيمز إن مهمة القارئ تتمثل فى العودة بنص الكاتب إلى شكله الشفاهى الأصلى، الأمر الذى يعيد إدخال النغمات مشبوبة العاطفة التى ضاعت عندما تم تدوين الكلمات. عبر روسو فى كتابه **مقالة عن أصل اللغات** *Essai sur l'origine des Langues* عن الرؤية العامة فى عصره بأن الكلام وحده هو القادر عن التعبير عن العواطف - "يتم التعبير عن المشاعر بالكلام، وعن الأفكار بالكتابة"[٣١]، كما زعم أيضًا أنه عندما تشيع معرفة القراءة والكتابة، كما الحال فى أوروبا، يفقد الكلام لحنه الفطرى ذا النغمات التعبيرية ويصير فظًا عديم التعبير. بالمثل تم انتقاد انتشار معرفة القراءة والكتابة بصفتها ضارة بالقدرة التعبيرية للكلام، وذلك من جانب توماس شريدان وتوماس ريد Thomas Reid ومونبودو Monboddo وهيردر Herder[٣٢]، كما أن الارتياب فى اللغة المكتوبة الذى أبداه هؤلاء الكتّاب - ويذكرنا بهجوم أفلاطون القديم على الكتابة فى محاورته فيدروس *Phaedrus* - وسم تغيرا دالاً فى الفكر اللغوى منذ القرن السابع عشر. لم يول كتّاب العصر السابق مثل لوك ودرايدن ودبيو Du Bos وأديسون أهمية تذكر للفرق بين القول المنطوق والقول المكتوب، وزعموا أن الكلام، مثل الكتابة بالضبط، يتكون من علامات اعتباطية وخارجية على الأفكار[٣٣].

إن الحنين إلى اللغة الشعرية الأكثر عاطفة التى كانت قبل صعود "الكتابة" والحضارة الحديثة كان مصدر إلهام الصدر الأعظم من الشعر الشعبى فى أواخر القرن الثامن عشر. قدم

---

(٣١) Rousseau, *Essay*, in Moran and Gode (eds.), ch. 5.

(٣٢) Sheridan, *Course*, pp, & Reid, *Inquiry* (1764), in *Works* (1863), ch. 4, sec. 2. Monboddo, *Origin*, II, Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.)

(٣٣) انظر Hudson, *Writing*. لمعالجته تغير الاتجاهات عن اللغة المكتوبة

جيمس ماكفرسون James Macpherson ديوانــه قـصائد أوسـيان *Poems of Ossian* (١٧٦٢ - ١٧٦٣) على أنها نتاج عصر كان فيه الـشعراء الجوالـون ينـشدون القـصص البطولية heroic stories على أنغام الموسيقى، وتناقلتها الأجيال عبر الموروثات الـشفاهية لمرتفعات إسكتلندا[٣٤] Highlands. اتسقت الاستعارات الجريئة والتركيب المتقطع والتقديم والتأخير على نحو مهجور فى قصائد أوسيان مع تصورات أواخر القرن الثامن عشر للجمال "الفطرى" للغة الأولى. ولم يقتنع كل الباحثين بالنظريات الجديدة؛ فأدان صـمويل جونـسون الترجمات الأوسيانية باعتبارها تزييفًا؛ لأنه شك فى أن يكون هذا النوع من الشعر السيئ قـد وجد قبل الكتابة والنقد الأدبى. ولكن جونسون لم يكن متمشيًا مع عصره، فتدل قصائد توماس شاترتون Thomas Chatterton[٣٥] وتوماس بيرسى Thomas Percy وروبرت بيرنـز Robert Burns على أن العديد من الكتّاب وجدوا جاذبية كبيرة فى الاعتقاد بـأن اللغـات الأقدم واللهجات الريفية كانت أكثر عفوية وطبيعية من اللغات الحديثة، ولم يمر وقت طويـل على نشر قصائد أوسيان حتى قال الرحالة الإنجليزى روبـرت وود Robert Wood بأنـه حتى هوميروس نفسه، وهو مؤسس التراث الأدبى الغربى، كان ينتمـى للتـراث الـشفاهى الفطرى[٣٦]. ومع نهاية القرن الثامن عشر، تم قبول أطروحة وود التى كان ينظر إليها علـى أنها سيئة فى البداية، وساند ذلك التبحر التاريخى والفقه اللغوى المهيب للكلاسى الألمانى ف. أ. فولف[٣٧] F. A. Wolf.

الأصول التصويرية للغة

هناك طريقة أخرى للتمييز بين اللغات القديمة واللغات الجديدة تتمثـل فـى درجـة اعتمادها على الاستعارة وغيرها، كان من المتفق عليه أن اللغات القديمة أكثر استعارية مـن

---

(٣٤) Macpherson's "Dissertation concerning the Antiquity, &c. of the Poems of Ossian the Son of Fingal" تقدمة للملحمة *Fingal* (1762).

(٣٥) Samuel Johnson, *A Journey to the Western Isles of Scotland*, vol. 9 *The Yale Works of Samuel Johnson*

(٣٦) Wood, *Essay* (1769).

(٣٧) Wolf, *Prolegomena to Homer* (1795).

اللغات الحديثة، كما كان هناك اعتقاد بأن بعض لغات الوقت الحالى - خاصة اللغة العربية والفارسية ولغات "شرقية" أخرى - مازالت تعتمد بكثافة على المجاز، وهى صفة كانت تقترن بروح أكثر عاطفية و"شعرية" لغير الأوروبيين، وهكذا أدت مناقشات اللغة التصويرية إلى مبدأ من أهم مبادئ علم اللغة فى أواخر القرن الثامن عشر، ألا وهو مبدأ أن اللغة تعكس الطبيعة الفطرية لشعب ما أو أمة ما.

طرح الباحث النابولى Neapolitan جامباتستا فيكو Giambattista Vico فى كتابه **العلم الجديد** *Scienza nuova* (١٧٢٥، الطبعة النهائية ١٧٤٤) النظرية القائلة بأن اللغة كانت تصويرية فى الأصل طرحًا طلقًا للغاية فى وقت مبكر من القرن الثامن عشر، ولم يحصل فيكو على الشهرة الجدير بها إلا فى عصرنا هذا، ويعتبر اليوم سابقًا لعصره فى تقديره للتطور المتلازم للغة والثقافة. فى الواقع، كان فكر فيكو اللغوى مميزًا لعصره من عدة وجوه، فكتابه **العلم الجديد** كان من أوائل "التواريخ التخمينية" Conjectural Histories، كما أن قضيته الفلسفية المحورية - أصل المفاهيم العامة أو المجردة وتطورها - كانت أيضًا محور الفلسفة اللغوية لكوندياك وروسو وسميث وكثيرين غيرهم طوال القرن الثامن عشر. وزعم فيكو، مثل هؤلاء المفكرين، أن المفاهيم العامة أو ما يطلق عليه "القضايا الكلية المجردة" abstract universals، كانت بعيدة عن متناول قدرات الإنسان البدائى قبل اختراع اللغة. وتوصل فيكو إلى أن هذا الشعب الأخرس البدائى لابد وأنه تواصل وفكر من خلال المجاز، فاختراع المجاز ميز بداية العقل.

لم يطور أى مفكر غيره فى القرن الثامن عشر هذه الأطروحة بمثل هذا الإمتاع العقلى وسعة الاطلاع، ولكن كتابًا آخرين توصلوا إلى استنتاجات مماثلة عن الأصل الاستعارى للغة الحديثة؛ فعلى سبيل المثال، لاحظ لوك فى موضع كثيرًا ما يتم الاستشهاد به من مقال فى **الفهم عند الإنسان** *Essay Concerning Human Understanding* أن معظم كلمات العمليات والظواهر الذهنية كانت فى الأصل استعارات مستقاة من العالم المادى.

فعلى سبيل المثال تتبع كلمة "روح" Spirit من كلمة "نَفَس"(*) breath (٣٨). فى ثلاثينيات القرن الثامن عشر عندما كان فيكو يكتب النسخة الثانية من كتاب **العلم الجديد**، كتب الأسقف الإنجليزى وليم واربرتون William Warburton دراسة حظيت باستحسان واسع عن الأصل التصويرى للغة الهيروغليفية وتطورها، وقال واربرتون إنه لابد أن الكتابة الأولى كانت تتكون من صور بسيطة، واستخدمت هذه الصور فيما بعد على نحو مجازى لتمثيل المفاهيم المجردة أو غير المادية(٣٩). وتمت دراسة الأساس التصويرى للغة دراسة مستفيضة فى أواخر القرن الثامن عشر، كما نجد على سبيل المثال عند هيردر فى كتابه **مقالة عن أصل اللغة** *Abhandlung uber den Ursprung der Spräche* (١٧٧٢). فبعد أن افترض هيردر أن الكلمات الأولى كانت محاكية للأصوات الموجودة فى الطبيعة onomatopoeic – لابد أن تكون الكلمة الدالة على "الحَمَل" على سبيل المثال ذات صوت مثل ba-a-a – تساءل هيردر كيف أن المتحدثين الأوائل أشاروا إلى الأشياء التى ليس لها صوت مثل تلك الأشياء التى لا يتم إدراكها إلا من خلال اللمس أو النظر، وأجاب على نفسه قائلا إن المتحدثين عقدوا تناظرات بين الصوت والحواس الأخرى، فاختاروا للشىء المنسوج بخشونة صوتا خشنا، وللون الزاهى صوتًا حادًا، واعتقد هيردر أن هذه القفزات الاستعارية بين الحواس، وهى عملية تكمن فى أصل كل من اللغة والعقل، تميز اللغات "الشرقية" مثل العبرية والفارسية:

(*) نجد الشىء نفسه فى اللغة العربية حيث تعنى كلمة الروح، الروح بمعناها المعتاد، والنفس بفتح الفاء والنفس بتسكين الفاء. (المترجم)

(٣٨) Locke. *Essay*. bk 3, ch. I,

(٣٩) نشرت رسالة واربرتون عن الكتابة الهيروغليفية فى كتابه *The Divine Legation of Moses Demonstrated*,2 vols. (London, 1738- 41). This section was separately translated into French by Marc-Antoine Léonard des Malpeines in 1714, وزاد أثرها فى فرنسا وإنجلترا Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.).

"افتح قاموس لغات شرقية على أية صفحة عشوائية وسترى الباعث على التعبير! لكم انتـزع هؤلاء المخترعون أفكارًا من حاسة معينة ليستعملوها فى التعبير عن حاسة أخرى! (٤٠).

كانت نظرية هيردر تمثل بعض الصفات المهمة للفلسفة اللغوية الجديدة فى القرن الثامن عشر، فبينما ارتاب لوك فى اللغة الاستعارية ككل، إذ إنها تنتهك الوظيفة الدلالية denotative function للعلامات اللغوية، نظر هيردر إلى الاستعارات باعتبارها تعبيرًا عن الخواص العميقة الأصلية للذهن البشرى. علاوة على أن هيردر يعتبر اللغة مجموعة من العلامات الخارجية على الأفكار، بل واعتبرها "علامات مميزة" تكمن داخل التفكير نفسه ولا يمكن الاستغناء عنها فى العمليات الأساسية للعقل، كما أنه رفض الاعتقاد بأن اللغة الأولى كانت "اعتباطية"، وتدل مواقفه هذه على أنه كان نموذجًا لفكر أواخر القرن الثامن عشر. ولكنه من ناحية أخرى تطلع إلى الاتجاهات المستقبلية فى علم اللغة التى لن تتحقق تحققًا تامًا إلا فى القرن التاسع عشر. كان معظم الفلاسفة الذين ناقشناهم - كوندياك وفيكو وروسو، وسميث - يفكرون دومًا فى الفرق بين الشعوب "الفطرية"(*) primitive والشعوب "المتحضرة"، واعتبروا التاريخ اللغوى تقدميًا فى أحد وجوهه، على الرغم من كونه ارتداديًا فى وجهه الآخر: صارت اللغة، مثل البشرية، أكثر عقلانية وفلسفية، إلا أنها صارت أقل شعرية

(٤٠) Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.),.

(*) فى العادة تترجم هذه الكلمة بـ"البدائية"، ولكننا آثرنا أن نترجمها هنا بـ"الفطرية" لسببين: أولا كلمة "البدائية" كلمة عنصرية تفترض تفوقًا جوهريا لازمًا للشعوب اللاحقة على الشعوب السابقة، كما تفترض أن السير للأمام فى الزمن يعنى "التقدم" progress دائما وليس ذلك صحيحا صحة مطلقة. ثانيًا، المقصود بالكلمة هنا الحالة الفطرية العفوية النقية التى كانت تميز الشعوب والقبائل والإنسان قديما فى بدء الخليقة، أى الفطرة التى فطر الله الناس عليها إذا جاز لنا أن نستخدم هذا المفهوم القرآنى، كما أن هذا المذهب الفطرى هو الذى دعا إليه جان جاك روسو وتأثر به الكتّاب فى القرن الثامن عشر، حيث قال روسو بأن الحضارة البشرية أفسدت الإنسان، ويتضح ذلك من السياق أعلاه فى التباين بين "الشعوب الفطرية" و"الشعوب المتحضرة". (المترجم)

وعاطفية وخيالاً، ولكن هيردر يبتعد عن هذا النموذج فى التطور اللغوى. فبعكس سابقيه، لم يهتم اهتمامًا كبيرًا بالتمييز بين الشعوب "الفطرية" والشعوب "المتحضرة" بل اعتبر اللغة انعكاسا للخصائص الفطرية "لشعب" ما أو "أمة" ما، وأظهر أن الشعوب الشرقية أنتجت لغة أكثر تصويرية، لا لأنها أقل "تحضرًا" بل لأنها مختلفة السليقة عن الأوربيين؛ أى أنها أكثر خيالا وعضوية، وأقل عقلانية وتقييدًا، وشكك هيردر ضمنيًا فى معتقدات القرن الثامن عشر الخاصة بعالمية الطبيعة البشرية، واعتبر الفروق فى اللغة انعكاسًا للفروق الملازمة للطابع القومى(٤١).

ولم ينقص هيردر إلا خطوة واحدة بداية من هذه الأطروحة ليصل إلى شكل من التحليل اللغوى يقوم على مفهوم "العرق" race، كان هيردر نفسه حذرًا تجاه هذا المصطلح(٤٢)، الذى صار محور علم اللغة عند الأخوين أوجست August وفريدريش شليجل Friedrich Schlegel وفلهلم فون همبولت Wilhelm von Humboldt فى بدايات القرن التاسع عشر. هناك تقليد قديم، كما رأينا، اعتبر الشعر تعبيرا عن العواطف الأساسية للبشرية بلغة تناسب هذه المهمة تناسبًا طبيعيًا وعالميًا، ولكن فرعًا جديدًا من النقد يميل أكثر إلى اعتبار الأدب تعبيرًا عن الطابع القومى، ويعتمد على العبقرية الفطرية للشعب اعتمادًا ناجحًا بدرجة أو بأخرى. وفى الفلسفة اللغوية والنقد الأدبى، كما فى المجالات الأخرى من الثقافة، كانت العالمية التنويرية تفسح مكانًا للقومية المتقدة والإحساس بالهوية العرقية التى تميز العصر الجديد.

باختصار، كانت نظريات اللغة تتغير بسرعة طوال القرن الثامن عشر، وكان جون لوك يتربع على منبع هذه التغيرات، وأدت مناقشاته للغة إلى ظهور تيارات متباينة فى الفكر اللغوى. فمن جهة، قدمت مقالة لوك بيانًا كلاسيًا عن المذهب القائل بأن الكلمات علامات اعتباطية على الأفكار، ويجب علينا ألا نخلط بينها وبين المعرفة الحقيقية، وتحذيراته من

---

(٤١) Herder, *Essay*, in Moran and Gode (eds.), p.

(٤٢) Barnard (ed.), *Herder*.

"تقائض" و "إساءة استعمال" الكلمات ساعدت على بعث عصر عظيم من الدعم اللغوى، حيث سعى النحاة وواضعو المعاجم لجعل هجاء لغاتهم وتركيبها أكثر اتساقًا ومنطقية. نبع فرع ثان من فروع النظرية اللغوية من اقتراحات لوك الخاصة بالوظيفة الذهنية للغة. كان العديد من المناهج الشديدة الجاذبية التى طورها فلاسفة القرن الثامن عشر – البحث فى أصل اللغة، التقابلات بين اللغات البدائية واللغات الحديثة، التخمينات الخاصة بالأساس التصويرى للغة – مصممة لتأسيس وتحليل الارتباط الوثيق بين الكلمات والعقل، ونكتشف فى عمل هؤلاء الفلاسفة قدرًا كبيرًا من إحساسنا بأهمية اللغة فى كل مجالات الحياة البشرية، ونكتشف أن كتاب القرن الثامن عشر لم يعتبروا اللغة مجرد أداة غير فعالة لتوصيل الأفكار، بل اعتبروها نسيج الفكر نفسه، ويتم نسجه من أعمق دوافع الروح البشرية، ويتضافر تضافرًا متعالقًا دقيقًا مع تطور العقل والمجتمع.

إسهام البلاغة فى النقد الأدبى

جورج أ. كيندى George A. Kennedy

تتبع أهمية البلاغة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، فى المقام الأول، من الاهتمام الذى حظيت به فى التعليم الرسمى، ذلك التعليم الذى بدأ فى المدارس الثانوية التى تدعمها الدولة(*) Grammar school لطلاب متوسط أعمارهم عشر سنوات، واستمر هذا الاهتمام فى الدراسات الجامعية. وقللت المدرسية(**) Scholasticism الوسيطة المتأخرة من التأكيد على البلاغة فى التعليم العالى، ولكن أصحاب الحركة الإنسانية(***) Humanists أعادوا

(*) مدرسة كانت تدعمها الدولة قديمًا فى بريطانيا وتقدم تعليمًا ذا توجهات أكاديمية للأطفال الذين كان يتم اختيارهم للقبول فيها بناء على امتحان يعطى للأطفال فى الحادية عشرة أو الثانية عشرة من العمر ويحدد نوع التعليم الثانوى الذى سيتلقونه أو بناء على تقارير المدرسين أو وسائل أخرى، وكانت هذه المدارس الثانوية تهتم فى الأساس بتعليم اللغتين اليونانية واللاتينية. (المترجم)

(**) المدرسية أو الاسكولائية كما يعربها البعض مدرسة فلسفية ولاهوتية سادت فى أوروبا فى العصور الوسطى وتؤمن بسلطة أو مرجعية آباء الكنيسة ومرجعية أرسطو وشارحيه ونما ذلك النوع من التعليم فى المدارس الكنسية والجامعات الأوروبية فى العصور الوسطى ويرتبط بعلم اللاهوت ويوفق بين الوحى والعقل ويقوم على تفسير النصوص القديمة، خاصة نصوص أرسطو. والفكر المدرسى فكر جامد نوعا ويميل إلى التقليدية والامتثال لسلطة القدماء والابتعاد عن التجديد، ويدل المصطلح بوجه عام على الالتزام الصارم المتزمت بالقواعد والتقاليد القديمة، كما يدل على التحفظ ومعاداة الجديد. (المترجم)

(***) الحركة الإنسانية humanism حركة فكرية وثقافية ظهرت فى أوروبا فى عصر النهضة فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى البداية فى إيطاليا على يد بوكاشيو وبترارك ودانتى ونتجت عن إعادة اكتشاف الأدب والفن والحضارة اليونانية والرومانية القديمة ودراستها وتؤكد على قيمة الكلاسيات فى حد ذاتها بصرف النظر عن توافقها مع المسيحية أم لا، الأمر الذى طبع فكر الإنسانيين بطابع علمانى نوعًا، وتؤكد على كرامة الفرد وقيمته وأن البشر عقلانيون لديهم القدرة على الوصول إلى الحقيقة وعلى كونهم أخيارًا، وهذه الحركة مختلفة عن الحركة التى تتخذ نفس الاسم تقريبا حيث تسمى "الإنسانية العلمانية" secular humanism وظهرت عام ١٩٨٠ بـ"بيان الإنسانية العلمانية" بمبادئه أو بنوده العشرة. ومن الجدير بالذكر أن إسماعيل مظهر اقترح ترجمة المصطلح الأول بـ"النشورية" بمعنى بعث أو إحياء أو نشور الآداب اليونانية والرومانية القديمة، كما أن مراد وهبه يترجمه بـ"المذهب الإنسانى" أو "الإنسية"،=

تأكيد هذا الاهتمام فى إيطاليا أولا، ثم بحلول عام ١٥٠٠ فى فرنسا وألمانيا وبلدان الأراضى المنخفضة(*) Low Countries وبريطانيا. كانت معظم الكتب عن البلاغة التى طبعت وأعيد طبعها خلال بداية العصر الحديث تهدف إلى تقديم نصوص مدرسية تتدرج من المستويات الأولية حتى المستويات المتقدمة، أو تمثل محاضرات ألقيت فى الجامعات، وبالرغم من أن البلاغة كانت تهدف دوما إلى تعليم الإنشاء composition (بما فيه إنشاء الشعر فى العادة) والخطابة public speaking، فإن مدرسيها انخرطوا دومًا فى تحليلات بلاغية للنصوص الأدبية، بما فيها نصوص الشعراء، وتوقعوا ذلك. وزودت دراسة البلاغة الجمهور المتعلم العام، سواء بصورة مباشرة أم غير مباشرة، بأساس بلاغى لقراءة النصوص وتأويلها وتقييمها، بما فى ذلك نظريات الطبيعة واستعمالات اللغة ومصطلحات فنية هائلة ومفاهيم الأسلوب والنوع الأدبى، وألقت هذه الدراسة دومًا بظلالها على كتابات النقاد الذين كانت اهتماماتهم الكبرى تنصب على الشعر والمسرح.

عند تناول أدب عصر النهضة وبداية العصر الحديث، لابد لنا أن نتذكر أنه بالنسبة لمعظم قراء تلك الفترة، كانت الخطابة oratory أهم نوع أدبى، خاصة الوعظ الدينى المسيحى: تم إلقاء آلاف المواعظ الدينية sermons، كما تم نشرها وإخضاعها للنقد المكثف، اللاهوتى والجمالى على السواء. وقد رأى معظم القراء أن ما يجعل الإنشاء فنيًا، فى أى نوع أدبى، هو استخدام المجاز tropes أو "الأسلوب التحويرى(**) " turns، وهيئات الكلام figures

---

= ويترجمه مجدى وهبة بـ"المذهب الإنسانى". ويجدر بنا هنا أن نلاحظ أن أيا من الترجمات المطروحة بما فيها ترجمتى الشخصية لا تفى المصطلح حقه، باستثناء مصطلح إسماعيل مظهر (ولكنه للأسف مصطلح مهجور). فمصطلح "الإنسانية" الذى يعد ترجمة حرفية للمصطلح الأجنبى لا يلم إلا بجانب واحد من جوانب المفهوم وهو التجاوز فوق الحدود الدينية والعرقية وقبول الآخر المتمثل هنا فى "الوثنى" مقابل "المسيحى"، أى بمفهوم المواطنة العالمية الخاص بعصر التنوير. (المترجم)

(*) منطقة فى شمال غرب أوروبا تشمل بلجيكا وهولندا ولوكسمبورج. (المترجم)

(**) المقصود بالتحويرى هنا ما خرج على الاستعمال المألوف للكلمات أو التعبيرات وترتيبها، أى الاستعمال الفنى أو الشعرى للغة، والمعنى الأصلى للمصطلح هو إضفاء الطابع الفنى أو الشعرى على عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا المصطلح مشتق من فعل باللفظ نفسه يعنى يحور أو يدور أو يلف أو يثنى، أى الخروج على الصياغة المألوفة. (المترجم)

أو تنظيم أجزاء العمل schemes والموضوعات الدارجة(*) topoi أو الحجج المستهلكة(**) places. وكان كل شخص متعلم قادرًا على التعرف على هذه الأشياء وتقديرها بدون سابق تفكير، بعد التدريب على استخدامها، وباستطاعته أن يذكر مقابلها فى اليونانية أو اللاتينية. قدمت البلاغة، بالإضافة إلى قواعد ابتكار الموضوع(***) invention والأسلوب، قواعد الترتيب arrangement والاستظهار memory والإلقاء delivery، وتم اقتباس مجموعة من أشهر التقنيات النقدية فى البلاغة من القدماء، بما فيها المفاضلة synkrisis، أى الحكم على محاسن أعمال الكاتب بمقارنتها بأعمال كاتب آخر، ومن المقارنات الشائعة فى ذلك الوقت مقارنة هوميروس وفرجيل، وديموسنيز Demosthenes وشيشرون Cicero، ومقارنة الكتابات الوثنية وكتابات آباء الكنيسة patristic writings، ومقارنة القدامى والمحدثين.

(*) topoi جمع كلمة topos اليونانية وتعنى "المكان" والمصطلح اختصار لـ koinos topos أى موضع شائع أو مبتذل سلكه الناس كثيرا، ويعنى المصطلح فى مجال الأدب والبلاغة موضوعا أو موتيفًا تقليدية أو عرفًا أدبيًا" (المترجم)

(**) ترجمنا كلمة places هنا بـ"الحجج المستهلكة"، فهذا المصطلح ترجمة حرفية للمصطلح اليونانى الوارد فى الهامش السابق الذى ترجم إلى اللغة اللاتينية بـ locus communis ثم ترجم إلى اللغات الأوروبية الحديثة حرفيا بـ common place فى الإنجليزية وبـ lieu commun فى الفرنسية. ومن الغريب أن بعض المترجمين العرب ترجمه حرفيًا بـ "الأين المشاع"، أى ترجم كلمة lieu أو place بـ "الأين" من "أين" التى تسأل عن المكان. وهو يقابل الأكليشيهات clichés بمعناها الدارج فى اللغة الإنجليزية أو فى العامية المصرية بين المثقفين ونقاد المسرح بوجه خاص، ويدل على النمطية والاستعمال المتكرر الزائد عن الحد لحجة أو فكرة أو تعبير، إلخ، ومن هنا ترجمنا المصطلح بـ"الحجج المستهلكة" أو التى عفا عليها الزمن. (المترجم)

(***) تستعمل كلمة invention هنا بمعناها الأصلى أو الحرفى الذى اكتسبته من معناها اللاتينى، فهى مشتقة من اسم المفعول inventus للفعل اللاتينى invenire بمعنى يجد، ودخل اللفظ اللغات الأوروبية الحديثة عن طريق الكلمة الفرنسية القديمة invencion بمعنى اكتشاف أو إيجاد وانتقل منها إلى الإنجليزية القديمة فى شكل invencioun بمعنى خطة أو مخطط أو مسودة، والمعنى الوارد فى النص هنا يجمع بين المعنى اللاتينى الأصلى والمعنى الإنجليزى القديم للكلمة، أى إيجاد الموضوع (موضوع الخطبة مثلا) وإعداد مخطط أو مسودة أو عجالة لهذا الموضوع، وهذا مفهوم بلاغى فى الأساس عند الحديث عن الخطابة والخطوات التى يجب أن يتبعها الخطيب لكى يكون خطيبا بارعا مفوها". (المترجم)

إن تاريخ البلاغة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر تاريخ معقد، ولم يتم استيفاء دراسته بعد، فهناك على الأقل سبعة اتجاهات يمكن تمييزها: أولا، طوال القرن السابع عشر، خاصة فى الدول البروتستانتية، ظلت الراموسية(*) Ramism مؤثرًا قويًا(١)، وسعت لأن تقدم منهجًا ثنائيًا فى عرض النظرية، وحدَّت من نطاق كل مجال من مجالات النحو والبلاغة والجدل بشدة كى تتفادى أى تداخل، وحصرت البلاغة حصرًا متزمتًا فى دراسة الأسلوب والإلقاء(٢)، الأمر الذى أضفى أهمية كبرى على دراسة المنطق، كما أدت فى مجال البلاغة نفسها إلى تركيز الاهتمام على الزخرفة اللفظية ornamentation مثلما الحال فى الصور الجمالية، وهناك تيار كبير ثان يتمثل فى مواصلة الجدل حول الشيشرونية Ciceronianism أى مدى اتخاذنا شيشرون نموذجًا معتمدًا للإنشاء النثرى، لا فى اللغة اللاتينية فحسب، بل وفى اللغات المحلية، أو ما إذا كانت النماذج الأخرى أكثر ملاءمة للعصر(٣)، ويتمثل التيار الثالث فى أثر تطور العلم الجديد والمنطق الجديد لبيكون ثم لوك فى إنجلترا، أو ديكارت ثم فلاسفة بور روايال Port-Royalists فى فرنسا، مع تفضيل هذا التيار للاستقراء

(*) الراموسية مذهب أو مدرسة تنسب إلى بيتروس راموس Petrus Ramus (١٥١٥–١٥٧٢) وهو فيلسوف وعالم رياضيات فرنسى حاول أن يطور علم المنطق مما أثار حفيظة أنصار المذهب الأرسطى وعداءهم، وتمت مصادرة كتابه **انتقادات الجدل الأرسطى** (١٥٤٣) بمرسوم ملكى، ولكن أصدقاءه أصحاب النفوذ عينوه أستاذا فى كوليج دى فرانس بباريس. وعام ١٥٦١ تقريبا تحول من الكاثوليكية الرومانية إلى البروتستانتية، واضطر للهروب من فرنسا أثناء الحروب الدينية، ولكنه عاد إليها عام ١٥٧١، وتم ذبحه فى العام التالى فى مذبحة البروتستانت الشهيرة فى عيد القديس بارثولميو ومن هنا يرمز راموس لعدم الإذعان لمرجعية القدماء كما يرمز للمنطق القوى. (المترجم)

(١) مات بيتروس راموس Petrus Ramus أو بيير دى لا راميه Pierre de la Ramée (١٥١٥-١٥٧٢) فى مذبحة عيد القديس بارثولوميو وصار وليا بروتستانتيا، ولكن اليسوعيين كانوا المؤثر الأكبر فى البلاغة الفرنسية فى القرن السابع عشر، انظر Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*

(٢) انظر Ong, *Ramus* ولتأثير القرن السابع عشر Howell, *Logic and Rhetoric*

(٣) انظر Howell, *Logic and Rhetoric*, and Vickers, *Francis Bacon*

induction على القياس syllogism ورفض نظرية المواضع الجدلية(*) theory of topicsوخصص بيكون مكانًا للبلاغة فى كتابه **تقدم المعرفة** *The Advancement of Learning* (٢، ١٨) باعتبارها "فن إيضاح نقل" المعرفة، وعرَّف وظيفتها بأنها "تطبيق العقل على الخيال بغية تحريك الإرادة بصورة أفضل"، ورفض لوك البلاغة رفضا مبررا أخلاقيا، فى المقالة الثالثة الخاصة بالفهم البشرى *Third Essay concerning Human Understanding*، باعتبارها "فن خداع ومغالطة"، و"غشا كاملاً". وبالرغم من أن ديكارت رفض، فى كتابه **مقال فى المنهج** *Discourse* البلاغة كفن إقناع، فإنه أقر فيما بعد بأن الأفكار الواضحة والمميزة ليست كافية دومًا للإقناع، وتلمس بلاغة للخطاب الفلسفى، وترك لخلفائه القيام بتعريف الدور الدقيق للبلاغة ووصف عملياتها النفسية وتحليل وظائف اللغة [٤]. ويشمل خلفاء ديكارت بهذا المعنى لامى Lamy (وسنناقشه لاحقًا) وكلود بفييه Claude Buffier وسيزار شيسنو دى مارسيه[٥] César Chesneau Du Marsais. ويمكننا أن نقرن هذه الحركات بتكوين الأكاديميات الفرنسية والبريطانية التى تشجع منهجًا جديدًا فى تناول المعرفة والأدب واللغة. رابعًا ويرتبط بالثالث، هناك تطور الآداب السامية belles-lettres وتدريس الأدب بما فيه الآداب المكتوبة باللغة المحلية على مستوى متقدم، وباعتباره أدبًا، لا وجهًا من وجوه النحو أو البلاغة. خامسًا الاهتمام المتزايد بـ "الجليل" the sublime

---

(*) مواضع الجدل topics مصطلح فى البلاغة والمنطق يدل على فئة أو طبقة من الحجج أو الأفكار يمكن الاتكاء عليها فى استمداد البراهين، أى المواضع التى تستمد منها الاستدلالات الجدلية فى القياس والاستقراء، وهى تتحدد بناء على العلاقة بين الموضوع والمحمول، كأن تكون علاقة ماهية أو علاقة خاصة أو علاقة عرضية، ويرجع المصطلح فى الأصل إلى كتاب أرسطو بعنوان Topics الذى يترجم إلى العربية فى العادة معربًا بـ "الطوبيقا"، وهو كتاب يتناول القياسات الجدلية التى تحتمل الصواب والخطأ، ومن الجدير بالذكر أن هذا المصطلح مشتق أيضا من الكلمة اليونانية topos مثل المصطلحين السابقين topoi و places ويشترك معهما فى بعض دلالاتهما، ولكن هذه الدلالات تتخذ طابعا إيجابيا نوعا ما هنا ، حيث يدل على الأفكار العامة التى تتألف منها موضوعات الكلام، أى الأرضية المشتركة بين المتحدثين إذا جاز لنا أن نترجم العبارة اليونانية koinos topos بـ"الأرضية المشتركة". (المترجم)

(٤) انظر Carr, *Descartes*

(٥) انظر Conley, *Rhetoric*

الذى تعتبر أهم مرحلة فيه نشر ترجمة بوالو Boileau للونجينوس Longinus، ومقالاته على أثر ذلك (١٦٩٤). سادسًا، "الحركة الإلقائية" elocutionary movement بنظامها فى الإلقاء الخطابى الذى يتم تطبيقه على المسرح والقراءة أمام الجمهور public reading وتأويل الأدب، وبالرغم من أن هذه الحركة كان لها سوابق إيطالية وفرنسية، فإن أعظم تطور لها تم فى بريطانيا(٦). وهناك ظاهرة أخيرة وهى حركة التنوير الإسكتلندى Scottish Enlightenment فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، مع امتداده إلى إنجلترا وأيرلندا والمستعمرات الأمريكية، وقدم توفيقًا بين الشيشرونية والمنطق الجديد و "علم نفس الملكات" faculty psychology والآداب السامية فى سياق عادت فيه الخطابة السياسية قوة مهمة مرة أخرى، وبالرغم من أن الوعظ preaching ظل فى بؤرة الاهتمام، وبالرغم من أن إيطاليا كانت رائدة البلاغة فى القرن الخامس عشر، فإن الثقل البلاغى بدأ يتحول إلى شمال جبال الألب فى القرن السادس عشر، ثم استقر فى فرنسا فى القرن السابع عشر، ومع حلول القرن الثامن عشر جرى جانب من أهم التطورات البلاغية فى بريطانيا، بل هناك كتابات عن البلاغة فى عصرنا الحالى فى كل اللغات الأوروبية وفى اللغة اللاتينية رغم كل شىء(٧).

بما أن حجم الكتابات التى تناولت البلاغة فى تلك الفترة كبير والعلاقات بين الأعمال شديدة التعقيد، ونحقق الوظيفة المرجوة من هذا الفصل بأفضل صورة ممكنة. تركنا تاريخ البلاغة كمجال معرفى جانبًا؛ لنبحث فيما تقوله بعض الأطروحات البلاغية المهمة عن الأدب والنقد كما نفهمهما فى الوقت الحاضر. من الجدير بالذكر أن البلاغة قدمت إسهامات مماثلة فى التطور النظرى للفنون الأخرى ومصطلحاتها، كان أثرها على نظرية الموسيقى قويًا، خاصة عند اللوثريين Lutherans، فى القرن السادس عشر، إلا أنه اضمحل نوعًا بعد ذلك القرن، وبدأ استلهام البلاغة فى نظرية التصوير painting القرن السادس عشر أيضًا،

---

(٦) As in John Bulwer's *Chirologia and Chironomia* of 1644 and especially Thomas Sheridan's *Course of Lectures on Elocution* of 1762

(٧) ظلت هذه الكتب يعاد طبعها حتى العصر الحديث، وآخرها كتابان من نوع الموجز، وهما J. C. T. Ernesti, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae* (Leipzig, 1795) and *Lexicon technologiae Latinorum rhetoricae* (Leipzig, 1797)

واستمر حتى القرن الثامن عشر. ويمكننا أن نتبين هــذا الأثر على سبيل المثال فـــى كتـــاب **طبيعة الفن والعلم وتعريفهـــا** *De artium et scientiarum natura ac constitutione* (١٦٩٧) للكاتب الهولندى ج. ى. فوسيوس G. J. Vossius وكتاب **بحث فى التصوير القديم** *Treatise on Ancient Painting* (١٧٤٠) للكاتب جوزج ترمبول George Trumbull **ومحاضرات** *Discourses* السير يشوع رينولدز Joshua Reynolds السنوية فى الأكاديمية الملكية بين عامى ١٧٦٨ و ١٧٩٠.

برنـار لامـى: البلاغة أو فن الكلام

بدأت كتب البلاغة المكتوبة باللغات الحديثة (وليس اللاتينية) تظهر فى أوروبا الغربية فى القرن السادس عشر [٨]، وشاعت فى القرن السابع عشر، وكان ظهورها فى فرنسا أبطـــأ من ظهورها فى دول أوروبا الغربية الأخرى، ولكن فى النصف الثانى من القرن السابع عشر بذل الكتّاب الفرنسيون مجهودًا كبيرًا لصب البلاغة فى قالب يناسب احتياجات العصر ويمكن تطبيقه على لغتهم الخاصة [الفرنسية]، ومن أمثلـــة ذلـــك كتـــاب **البلاغـــة الفرنـــسية** *La Rhétorique françoise* لرينيه بارى René Bary (١٦٥٩) وكتاب **تأملات حول استخدام فصاحة هذا الزمـــان** *Réfléxions sur l'usage de l'éloquence de ce temps* لرينيـــه رابان René Rapin (١٦٧١)، وتتمثل أهمية الكتاب الآخر فى تطـــويره المبكـــر لمفهـــوم الآداب السامية، وحظى كتاب آخر بالقراءة على نطاق أكثر اتساعًا، وهو **فـــن الكـــلام** *De l'Art de Parler* الذى نشره برنار لامى Bernard Lamy (١٦٤٠ – ١٧١٥) غفلاً مـــن اسم المؤلف فى باريس علم ١٦٧٥ [٩]. ولم يتم ذكر اسم المؤلف لحماية لامى ومجلس خطابة

(٨) أول نص نشر بالإنجليزية فى هذا الموضوع: *The Arte or Crafte of Rhetoryke*, Leonard Cox (London, 1530?) واعتمد على Philipp Melanchthon's *Elementorum Rhetorices Libri Duo* of 1519

(٩) تم تحديد كونه مؤلفا للكتاب لأول مرة فى الطبعة الثالثة (١٦٨٨) حيث تم تغيير العنوان إلى البلاغة أو فن الكلام، وواصل تنقيح العمل طوال خمس طبعات حتى وفاته علم ١٧١٥ .

يسوع Congregation of the Oratory of Jesus وكان لامى عضوًا فيه من تهمة الديكارتية Cartesianism التى يستحقونها عن جدارة [١٠]. وعام ١٧٦٧ نشرت ترجمة إنجليزية فى لندن (وهى ترجمة لا تلتزم فى بعض المواضع بالنص الفرنسى، وتحذف الفصل الخاص بالوعظ). ونسب المترجمون الذين لم يمكن تحديدهم على وجه اليقين النص الفرنسى الأصلى إلى "سادة بور رويال" Messieurs du Port-Royal ولم يكن لامى من أعضاء مؤسسة بور رويال(*)، ولكنه استفاد من بعض أفكارهم، وقبل القراء البلاغة الجديدة بسهولة باعتبارها نظير منطق بور رويال الشهير وكتبهم عن النحو، الأمر الذى أدى إلى زيادة مبيعات كتاب لامى بنسبة كبيرة. وأعيد طبعه بالإنجليزية مرارًا فى القرن الثامن عشر، لكن دون إدارج تنقيحات لامى للنص الفرنسى.

بالرغم من أن لامى أعجب بشيشرون واستشهد به مرارًا، فإن بلاغته ليست شيشرونية تقليدية. يمثل كونتليان Quintilian والقديس أوجسطين St. Augustine مصدرين مهمين من مصادره، والمنحى العام نحو البلاغة عنده منحى جدلى، وبالتالى أرسطى، بالرغم من أنه يرفض أرسطو، وأثر الراموسية عليه ضئيل، ولكن أثر المنهج الديكارتى قوى، وهناك عدة نقاط التقاء من منطق بور رويال، بداية من العنوان [١١]، ويشرح النظرية البلاغية على نحو مسهب باستشهادات يونانية ولاتينية، والعديد من هذه الاستشهادات مأخوذ من شعراء، وكذلك بأمثلة من الكتاب المقدس ومن الشعر الفرنسى، ولا يمكن تحديد بعض المقتبسات المأخوذة من الشعر الفرنسى، فربما كانت من وضع لامى نفسه.

---

(١٠) لتأثير ديكارت انظر Lamy, *Rhetorics*, and Carr, *Descartes*, 125-67

(*) بور رويال مؤسسة تعليمية كانت تبعد عن باريس جهة الغرب نحو ٢٧ كيلو مترًا، وازدهرت فى الفترة من ١٦٣٨ حتى ١٧٠٤ عندما حرمها المرسوم البابوى؛ لأنها صارت مركزًا للجانسينية Jansenism، ويتميز مدرسوها بأعمالهم التى تتناول علم اللغة. (المترجم)

(١١) يوازى *La Logique, or L'Art de penser*, by Antoine Arnauld and Pierre Nicole, first published in 1662

أعاد لامى تنظيم موضوع البلاغة من بنيتها الشيشرونية التقليدية (إبداع invention، الإعداد arrangement، الأسلوب، الاستظهار، الإلقاء) ليبدأ بطبيعة اللغة وهى:

الأفكار الموجودة فى ذهننا (عندما يأمر أعضاء الكلام بتكوين الأصوات التى تعد علامات هذه الأفكار) روح كلامنا. الأصوات التى تكوّنها أعضاء كلامنا (التى تمثل تلك الأفكار مع أن ليس بها شيء يشبه هذه الأفكار) هى الجزء المادى، ويمكننا أن نطلق عليها جسم كلامنا (١٢).

إن عملية التعبير ككل، سواء أكانت محادثة أم إنشاء أدبيًا، عبارة عن عملية العثور على أدق طريقة لتوصيل الأفكار والصور الماثلة فى ذهن الكاتب، وبالرغم من أن طبيعة اللغة تجعل التحكم الكامل مستحيلاً، فإن قصد المؤلف لبنة أساسية من لبنات رؤية لامى للإنشاء والتأويل، كما كان الأمر عند كل الكتّاب فى تلك الفترة، ولم يأخذ لامى فى حسبانه لاحتمال، حتى فى الشعر، أن تكون هناك وسيلة يمكن أن يلى بها الفكر الكلمات بدلاً من أن يسبقها.

"من طبيعة العلامة أن تكون معروفة لمن يستخدمونها"، "كما أن الرجال الأفاضل أفضل المثل العليا لمن يرغبون فى عيش حياة فاضلة، كذلك ممارسة المتحدثين أنسب قاعدة لمن يريدون أن يتكلموا بصورة حسنة... ولكن ليس من الصعب التمييز بين الجيد والسيئ، بين اللغة المنحطة للعامة، والتعبيرات المهذبة للنبلاء الذين رفعتهم حالتهم ومزاياهم فوق الآخرين". ومع ذلك من "المستحيل ابتداع كلمات لكل أشكال أفكارنا: ليست المصطلحات العادية كافية دومًا، فإما أن تكون هذه المصطلحات قوية للغاية أو ضعيفة للغاية". وهكذا لابد علينا عند الكلام والكتابة أن نلجأ للمجاز: "المجاز لا يعنى الأشياء التى يتم تطبيقها عليها، بل نتيجة للارتباط والإشارة اللذين يوجدان بين هذه الأشياء وتلك الأشياء التى تتخذها اسمًا لها". المجاز الأساسى هو الكناية metonymy، أى "إحلال اسم محل اسم آخر"، ففى الكتابة هناك "علاقة قوية" بين الكلمة المستخدمة والشىء المشار إليه، كأن نقول "باريس منزعجة". فى

(١٢) الاقتباسات من Harwood's edition of the English translation of 1676

المقابل، الاستعارة "عبارة عن مجاز نضع من خلاله كلمة غريبة ومبهمة" محل كلمة أخرى، كما فى الآية رقم ٢٣ من الإصحاح رقم ٢٨ سفر التثنية *Deuteronomy*: "وتكون سماؤك التى فوق رأسك نحاسًا"، أى كان هناك قحط وجفاف.

الغرض الوحيد للمجاز "أن نكون أكثر وضوحًا"، أما الوظيفة الأساسية لهيئات الكلام(*) figures فتتمثل فى إيصال العاطفة، هيئات الكلام الأساسية هى التعجب exclamation والشك doubt والحذف ellipsis والتوقف الفجائى أثناء الكلام أو البتر aposiopesis، إلخ. ولكن يمكن لهيئات الكلام أن توضح أيضًا الحقائق الغامضة وتجعل الذهن يقظًا "لا يجب علينا أن نبحث عن هيئات الكلام التى تستهدف الإقناع: الحمية التى تنهضنا للدفاع عن الحقيقة هى التى تنتج هذه الهيئات، وتدعيمها فى كلامنا؛ لذا فإن الفصاحة الحقة ليست إلا أثرًا من آثار حماسنا". وتسمى هذه "هيئات الكلام" figures in discourse(*)، إلا أن هناك هيئات كلام أخرى "يتتبعها ذهن هادئ فى وقت الفراغ"، مثل تكرار الصدارة(**) anaphora وتستخدم فى

(*) فى العادة تترجم كلمة figures بـ"الصور البلاغية" من استعارة وتشبيه وتشخيص وما إلى ذلك وهى مرادفة لكلمة tropes، لكن من الواضح أن المؤلف هنا لا يقصد بالمصطلح هذا المعنى المألوف، بل يقصد به الشكل أو الهيئة التى يتم تقديم الكلام من خلالها وما يعكسه هذا الشكل من حالات نفسية ووجدانية وذهنية، كأن تتكلم بنبرة تدل على التعجب أو الاستنكار أو الشك أو أن تتوقف فجأة أثناء الكلام لتوحى بأنك ترهب ما ستقوله أو تخشى وقع كلامك على أذن سامعك، أو أنك تستجمع قواك لتفضى بالسر الذى ستلقى به من على كاهلك، إلخ. كما يدل المصطلح أيضا على باقى هيئات الكلام كالتقديم والتأخير والاستعاضة وكل ما هو من هذا القبيل. (المترجم)

(**) تكرار الصدارة عبارة عن تكرار متعمد لكلمة أو عبارة فى بداية مجموعة عبارات أو أبيات متتالية لغرض بلاغى كأن تقول "سنحارب حتى نطرد المحتل، سنحارب حتى آخر نقطة فى دمائنا، سنحارب حتى نورث أبناءنا الحرية" أو كما فى الحديث النبوى الشريف: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرًا أو ليصمت". ولا يهدف ذلك إلى مجرد التكرار، بل يستخدم للتأكيد على قيمة معينة أو ليقوى المعنى ويدعمه أو للإيحاء بقوة العزيمة وما إلى ذلك من أغراض تناسب المقام الذى يرد فيه هذا التكرار. (المترجم)

(*) تكرار الصدارة عبارة عن تكرار متعمد لكلمة أو عبارة فى بداية مجموعة عبارات أو أبيات متتالية لغرض بلاغى كأن تقول "سنحارب حتى نطرد المحتل، سنحارب حتى آخر نقطة فى دمائنا، سنحارب حتى نورث

الزخرفة والإمتاع. ثم تؤدى مناقشة المجاز وهيئات الكلام tropes and figures إلى قضايا الأسلوب، وفى القسم الأخير عن فن الإقناع يتناول لامى باختصار إيجاد الموضوع البلاغى المناسب rhetorical invention، ويسلم على مضض بفائدة "مواضع الجدل" topics وترتيب الموضوع. إن ميل البلاغة لتحويل اهتمامها من الخطاب العام إلى الإنشاء الأدبى ظاهرة متكررة فى تاريخ الموضوع بدأت فى العصور الكلاسية، ولم يتم عكس الوضع إلا بشكل متقطع فى الفترات التى زادت فيها فرص الخطابة السياسية، كما حدث فى بداية عصر النهضة فى إيطاليا وفى القرنين السابع عشر والثامن عشر فى بريطانيا.

يقدم لنا لامى نقاشًا مطولاً للنظم versification، ويقارن ما يحدث فى اللغة الفرنسية باستعمال اليونانية واللاتينية. القافية rhyme "مناسبة للتمييز الأفضل لبحور الشعر"، إلا أنها من الوجهة التاريخية نجمت عن فقدان الإحساس بمدة حروف العلة من طول وقصر quantity of vowels، وصارت "مملة بسرعة، إلا إذا حرصنا على شغل ذهن القارئ بثراء أفكارنا وتنوعها كى لا يدرك بساطتها". يهتم لامى كثيرًا بما يطلق عليه "المشاركة الوجدانية الغريبة بين النفس والأوزانnumbers"، كما يهتم بآثار الأصوات المختلفة. يعتمد الأسلوب على الخيال والاستظهار والحكم، ويعكس طابع ذهن المؤلف والمناخ والعمر. ويتبنى لامى النظرية الكلاسية الخاصة بالأساليب الثلاثة، السامى lofty (الفخم grand) والوسيط middle والبسيط plain، ويطبق هذه الأساليب، مثلما فعل غيره، على كل من النثر والشعر. لابد أن يكون الأسلوب سهلاً وقويًا وممتعًا وملائمًا. توضع أنواع النثر فى الصدارة بالطريقة المعهودة لدى البلاغيين: تتربع الخطابة على القمة، ويليها التاريخ والفلسفة. ثم يجىء قسم عن أسلوب الشاعر:

أبناءنا الحرية" أو كما فى الحديث النبوى الشريف: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت". ولا يهدف ذلك إلى مجرد التكرار، بل يستخدم للتأكيد على قيمة معينة أو ليقوى المعنى ويدعمه أو للإيحاء بقوة العزيمة وما إلى ذلك من أغراض تناسب المقام الذى يرد فيه هذا التكرار. (المترجم)

الشاعر غير مقيد، نمنحه أية حرية يبتغيها، ولا نقيده بقوانين العادة، ويمكننا أن نجد مسوغات هذه الحرية بسهولة. فمن المستحب أن يمتعنا الشعراء ويدهشونا بالأشياء العظيمة والعجيبة والخارقة؛ ولا يمكنهم الوصول إلى غايتهم المنشودة إلا إذا قرنوا عظمة الأشياء بعظمة الكلمات، وبما أن ما يقولونه خارق، فلابد أن تساوى الألفاظ المكانة العالية لمادتهم ولابد أن تكون خارقة كذلك، ولهذا السبب لا نقول فى الشعر شيئًا دون مبالغات واستعارات... نحن شديدو الاعتياد على أن ندرك الأشياء من خلال وساطة حواسنا وحدها، لدرجة أننا نعجز عن الفهم من خلال أذهاننا فقط، إلا إذا كان ما سنفهمه يقوم ويتأسس على تجربة ملموسة، ومن هنا نجد أن تعبيراتنا المجردة تلغز على معظم الناس، ولا تمتع إلا تلك الأشياء الملموسة التى تشكل فى الخيال صورة الشيء الواجب إدراكه.

يورد لامى فى الفصل التالى ما يمكن أن نطلق عليه عقيدة الكلاسية الجديدة، وتتمثل الأهمية النقدية لعمله إلى حد كبير فى تقنينه للقيم الجمالية الكلاسية الجديدة، كما فهمها الطلاب فى القرن التالى:

يكون الكلام جميلاً عندما يتم تأليفه طبقًا لقواعد الفن، ويكون عظيمًا عندما يكون واضح العبارة أكثر من المعتاد: لا يشوبه إبهام أو جملة غير مفهومة أو تعبير غامض، عندما يكون حَسَنَ التنظيم ويتم اقتياد ذهن القارئ مباشرة إلى غاية دون عائق أو عقبة من كلمات غير ملائمة، فهذا الوضوح شعلة تبدد الغموض وتجعل كل شيء مفهومًا.

ولكن لامى يقتبس، فى الفصل نفسه من لونجينوس Longinus وكتابه فى السمو(*) *On the Sublime* باستحسان، وكانت ترجمة بوالو قد نشرت فى العام السابق، وكانت تمهد الطريق بالفعل للتطور النقدى الذى سيقود من الوضوح الكلاسى الجديد إلى الرومانسية.

(*) يقول مجدى وهبة فى معجم مصطلحات الأدب (١٩٧٤) إن هذا الكتاب مجهول المؤلف، وكان ينسب إلى لونجينوس الذى عاش فى روما فى القرن الثالث الميلادى، إلا أن الرأى قد استقر أخيرًا على أنه يرجع إلى ما قبل ذلك، إلى منتصف القرن الأول الميلادى. (المترجم)

هناك قسم أخير ذو أهمية بالنسبة للنقد الأدبى ويعرض فيه لامى رؤيته للملهاة عند نقاشه لاستخدام العواطف فى الإقناع، ومكانتها التقليدية فى مبحث بلاغى منذ كتاب شيشرون عن **الخطيب** *De oratore* (لا يناقش لامى المأساة):

يتظاهر الشعراء فى ملاهيهم أنهم يسخرون من رذائل الناس حتى يتخلصوا منها، ولكن تظاهرهم باطل، فتدل التجربة بصورة لا شك فيها أن قارئ هذا النوع من المسرحيات لا يتغير تغيرًا جادًا من جرائها، والسبب واضح وهو أننا نحتقر ونسخر من تلك الأشياء التى نعتقد أنها دون مستوانا، أشياء لا نعتبرها إلا مجرد تفاهات... ولا يسعى الشعراء فى ملاهيهم أن ينفروا من الرذيلة، بل يسعون لأن يجعلوها سخيفة، ولذلك لا يعوّدون قراءهم على النظر إلى أعمال الفسق على أنها جنح طفيفة... وأوصاف الزانى لا تجعل أى إنسان عفيفًا، ومع ذلك تعتبر هذه الأنواع من الجرائم موضوع الملاهى بوجه عام.

فنلون: محاورات

فى تراث البلاغة الكلاسية كانت الشيشرونية النمط المهيمن، بنظراتها لـ"واجبات الخطيب" التى تتمثل فى التعليم والإمتاع وتحريك المشاعر، وفى تفضيلها للإفاضة(*) amplification والإيقاع periodicity، ولكن مع ازدياد المعرفة بالأعمال اليونانية القديمة، بدأ التيار الفلسفى – الذى نشأ مع أفلاطون وأرسطو وطالب ببلاغة الصدق – فى الظهور من جديد، ونجد بعض علامات ذلك فى عمل لامى، ولكن أعظم تعبير عن ذلك فى اللغة الفرنسية يتمثل فى كتاب **محاورات حول الفصاحة بوجه عام وفصاحة المنبر بوجه خاص**

(*) تعنى الإفاضة حرفيا هنا تضخيم القول أو زيادة حجمه، والمقصود بها توسيع عبارة ترد موجزة فى البداية ويتخذ هذا التوسيع شكل ضرب المزيد من الأمثلة أو استعمال المترادفات أو شرح العبارة شرحًا مسهبًا وما إلى ذلك من أساليب بلاغية تؤدى إلى رسوخ المعنى فى ذهن القارئ أو المستمع وإبعاد أى مجال للبس أو الغموض أو سوء الفهم. (المترجم)

Dialogues sur l'eloquence en général et celle de la chaire en particulier الذى كتبه فرانسوا فنِلّون François Fénelon فى أواخر سبعينيات القرن السابع عشر ولم ينشر إلا عام ١٧١٨. طبع هذا الكتاب عدة مرات فيما بعد، وترجم إلى الألمانية والإسبانية والهولندية والإنجليزية، ويمثل ذروة المناقشات حول فنون الوعظ التى استحوذت على قدر كبير من اهتمام النقاد ذوى التوجهات البلاغية فى أواخر القرن السابع عشر فى فرنسا، ونظر فنلون للإقبال العام على الوعظ المحكم البديع فى إطار الأخطار التى رآها أفلاطون فى أحاديث السفسطائيين، ويعد كتابه **محاورات صورة كلاسية محدثة لمحاورة فيدروس** *Phaedrus* لأفلاطون، مع بعض الفضل لكتاب شيشرون **عن الخطيب** *On the Orator*. كما كان لترجمة بوالو لكتاب لونجينوس وكذلك لكتابه هو بعنوان **فن الشعر** *L'Art poétique* تأثير على فنلون، كما أن هناك أثرًا للقديس أوجسطين ولجوءًا لتأكيد أعضاء مؤسسة بور روايال Port-Royalists على السلامة المنطقية للفكر.

على الرغم من أن فنلون ينكر أنه يكتب "بلاغة كاملة"، فإنه فى الواقع تعرض لكل الأجزاء التقليدية للبلاغة، وعلى الرغم من أن موضوعه الوعظ الدينى، فإنه يدلى بدلو كبير فى الفصاحة بوجه عام، بما فى ذلك ملاحظاته عن الشعر. كان جورج سينسبيرى George Saintsbury – مؤلف أول تاريخ حقيقى للنقد – يعتبر فنلون ناقدًا عظيمًا [١٣]، إلا أن ملاحظات فنلون على هوميروس وفرجيل وأيسوقراط Isocrates وديموسنيز وشيشرون والكتاب المقدس وآباء الكنيسة ليست إلا إعادة صياغة أنيقة لأفكار ثم التعبير عنها من قبل فى العادة. فنلون ناقد صارم تتمثل قيمه النقدية فى الالتزام بحقائق الدين والطبيعة، ويبدو أنه فى المحاورة الأولى على استعداد لأن ينضم إلى أفلاطون فى طرد الشعراء من المدينة الفاضلة،

---

(١٣) Saintsbury, *History*, II.

ويجعل أحـــد المتحاورين يتساءل: "أود أن أعـــرف ما إذا كانت الأشياء صادقة قبل أن أجدها جميلة" (١٤).

يعيد فنلون صياغة "واجبات الخطيب" الشيشرونية (التعليم والإمتاع وتحريك المشاعر) كما يلى: "الإثبات والتصوير والإثارة". "لا يعنى التصوير مجرد وصف الأشياء بـــل يـــشمل تمثيل المعالم المحيطة بها بطريقة شديدة الحيوية والتجسيد لدرجة أن المستمع يتخيل أنه يراها أمامه"، ويضرب مثلاً بوصف فرجيل لموت ديدو(*) Dido فـــى الإنيـــادة *Aeneid*، النـــشيد السادس، وتلى ذلك فقرة ربما كانت أدق تعبير عن النظرية الأدبية فى المحـــاورات. لـــيس الشعر مسألة نظم:

وخلاصة القول، ما الشعر إلا اختلاق مفعم بالحيوية يصور الطبيعة إذا لم يكن لـــدى المرء موهبة التصوير هذه، لن يستطيع أن يطبع الأشياء فى نفس soul المستمع، فيجد كـــل شىء جافًا وسطحيًا ومملاً. منذ زمن الشىء الأصيل، انخرط الإنسان فـــى أشـــياء ملموســـة تماما، ومن رزاياه الكبرى أنه لا يستطيع أن يولى اهتمامه للمجردات لفترة طويلـــة، ومـــن الضرورى أن يتم تجسيد التعليمات التى يرغب المرء أن يبعثها فى نفسه [المستمع]، فلابد أن تكون هناك صور تغويه. فى الواقع، بعد سقوط الإنسان من الجنة مباشـــرة، كـــوَّن الـــشعر والوثنية – وكانا مترابطين – ديانة القدماء. ولكن كفانا استطرادًا. نفهم جيدا أن الـــشعر، أى التصوير المفعم بالحياة للأشياء، يعتبر روح الفصاحة... إذا كان الخطباء الحقيقيون شعراء... فإن الشعراء خطباء أيضًا؛ لأن الشعر مقنع بمقتضى الحق والعدل.

---

(١٤) Fénelon, *Dialogues*.

(*) فى الأساطير اليونانية، ديدو Dido أميرة ميناء صور Tyre وعندما قتل زوجها هربت إلى شمال أفريقيـــا واشترت منطقة قرطاج من حاكمها الأصلى يابروس Iabrus، وأسست فى هذه المنطقة مدينـــة قرطـــاج الوليدة التى سرعان ما ازدهرت، ويروى فرجيل فى الإنيادة أن إنياس تحطمت سفينته على شاطئ قرطاج بعد حرب طروادة، ووقعت ديدو فى غرامه، إلا أن كبير الآلهة جوبيتر Jubiter أمـــر إنيـــاس بالرحيـــل للاضطلاع بمهمته المقدسة المتمثلة فى تأسيس مدينة روما، فاستولى اليأس على ديدو وانتحرت.(المترجم)

بعض الأفكار الشبيهة تناولها الكاتب الإيطالى المهم الوحيد الذى تناول البلاغة فى القرن الثامن عشر تناولاً أعمق، وهو الكاتب فيكو Giambattista Vico فى كتابه **العلم الجديد** *Scienza Nuova* (١٧٢٥ وما بعدها)، بالرغم من كتاب فيكو المنهجى **مبادئ الخطابة** *Institutiones oratoriae* (١٧١١) يسير على منوال شيشرون وكونتليان.

البلاغة الأوروبية فى القرن الثامن عشر

أصبح إصلاح النظام التعليمى مع زيادة الاهتمام بالتأليف باللغة القومية ودراسة الكتاب المحدثين وتنمية الذوق وأناقة الأسلوب قضايا عامة فى أوروبا مع حلول منتصف القرن الثامن عشر، وكان كتاب شارل رولان Charles Rollin بعنوان **مبحث الدراسات: فى طريقة تعليم الآداب السامية ودراستها:** *Traité des études: De la manière d'énseigner et d'étudier les Belles-Lettres* (١٧٢٦ – ١٧٢٨) ذا تأثير بالغ، وطبع منه عدة طبعات فى أوربا ككل، وقدم للمدرسين مبادئ توجيهية لما يجدر تسليط الضوء عليه عند قراءة النصوص وتفسيرها فى إطار البلاغة التقليدية: الحجج، الأفكار، انتقاء الكلمات، الترتيب، هيئات الكلام، العاطفة [١٥]، واقتبس النماذج من فصاحة المحاماة ومنابر الوعظ والنصوص الدينية. يتمثل النظير الألمانى لهذا الكتاب فى كتاب ى. ك. جوتشد J. C. Gottsched بعنوان **الخطابة بالتفصيل** *Ausführliche Redekunst* عام ١٧٢٨ وما بعده بما فيه من نماذج للفصاحة الألمانية وأضاف إليها مناقشة لمَلَكات النفس faculty psychology عند كرستيان فولف [١٦] Christian Wolff. ولعل أهم كتاب بلاغة إسبانى فى القرن الثامن عشر تأليف جريجوريو مايانز زيزكار Gregorio Mayans Siscar (١٧٥٧، ١٧٨٦)، ويعتبر هذا الكتاب شيشرونيًا فى الأساس، إلا أنه بالإضافة إلى ذلك يسعى لأن يكيف البلاغة على احتياجات اللغة المحلية [١٧]، وضيَّق التاريخ التالى للبلاغة الفرنسية،

---

(١٥) انظر Conley, *Rhetoric*

(١٦) انظر Conley, *Rhetoric*

(١٧) انظر Conley, *Rhetoric*

وللبلاغة الأوروبية بوجه عام، مجال البلاغة لتقتصر على دراسة المجاز وهيئات الكلام، على الأقل يعتبر ذلك وجهة نظر معظم الباحثين بمن فيهم جيرار جينيت Gérard Genette الذى يصف التراث البلاغى بأنه تأسس بكتاب سيزار شيسنو دى مارسيه César Chesneau Du Marsais بعنوان **مبحث فى المجازات** *Traité des Tropes* (١٧٣٠) واستمر فى الكتابين الوجيزين المعتمدين لبير فونتانيه Pierre Fontanier بعنوان **شرح أولى للمجازات** *Commentaire raisonné des tropes* (١٨١٨) **ومبحث عام فى هيئات الكلام** *Traité générale des figures du discours* (١٨٢١ – ١٨٢٧) [١٨]. وأدى ذلك فى القرن العشرين إلى أعمال مثل أعمال جماعة Groupe mu فى لييج Liège، ويختلف التراث الإنجليزى الأمريكى نوعًا، ويمثله الآن البحث الأمريكى فى توصيل الكلام speech communication ويحافظ على التراث الشيشرونى المتمثل فى التركيز على الخطابة فى المحافل العامة public address والحِجَاج argumentation، وذلك من الأشياء الموروثة عن أعمال البلاغة الإنجليزية فى القرن الثامن عشر.

محاضرات آدم سميث

كانت فرص الخطابة السياسية فى بريطانيا أكبر منها فى فرنسا، وربما لهذا السبب حدث إحياء كبير للتراث الكلاسى للبلاغة بصفتها خطابة عامة فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر فى بريطانيا والمستعمرات البريطانية فى أمريكا الشمالية، وعلى الرغم من أن هذا الإحياء شيشرونى أساسًا فى تصوره للبلاغة بأنها تهتم فى الأساس بالبلاغة بصفتها خطابة مدنية civic oratory، فإنه اقترن بتقدير المنطق الجديد ودراسة علم النفس، كما اقترن بالاهتمام بالآداب السامية، وفى النهاية غلب هذا الاهتمام بالآداب السامية، وصارت مناصب الأستاذية فى البلاغة التى تم تأسيسها فى القرن الثامن عشر مناصب أستاذية فى

(١٨) انظر ZGennete, *Figures.* يشير الكاتب إلى توفر أمثلة كثيرة فى الكلاسيكية الجديدة فى اللغة الفرنسية مثل J. B. L. Crevier's *Rhétorique françoise* of 1765. انظر Varga. *Rhétorique*

الأدب الإنجليزى فى منتصف القرن الثامن عشر. ويمكننا أن نقول إن هذا الوضع الجديد بدأ بتعيين جون وارد John Ward أستاذًا للبلاغة فى كلية جريشام Gresham College فى لندن عام ١٧٢٠، وبلغ مرحلة النضج فى أبردين Aberdeen وإدنبرة وجلاسجو Glasgow فى منتصف القرن الثامن عشر[١٩].

ألقى آدم سميث Adam Smith الذى اشتهر فيما بعد بكتابه ثروة الأمم *The Wealth of Nations* محاضرات عن البلاغة فى إدنبرة فى العام الجامعى ١٧٤٨–١٧٤٩، وربما فى العامين التاليين، واستمر فى إلقاء محاضرات عن الموضوع بصفته أستاذًا للمنطق وفلسفة الأخلاق فى جلاسجو من ١٧٥١ حتى ١٧٦٣، وبالرغم من أن هذه المحاضرات لم ينشر منها إلا القليل، فإنها اشتهرت عن طريق مذكرات الطلاب التى احتوت على تدوين شبه كامل لها، وأهمها المحاضرات التى ألقيت فى العام الجامعى ١٧٦٢ – ١٧٦٣، واكتشفها ج. م. لوثيانJ. M. Lothian عام ١٩٥٨. وعلى الرغم من أن تلك المحاضرات كانت معروفة فقط لدى من استمعوا إليها، فإن المستمعين ضموا العديد من رواد الثقافة فى إسكتلندا فى ذلك الجيل والجيل التالى له، بمن فيهم هيو بلير Hugh Blair [٢٠].

يبدأ سميث بملاحظات حول طبيعة اللغة وتاريخها، بما يشبه ما قاله لامى، وأدى بالمثل إلى مناقشة المجاز وهيئات الكلام، ولم يكن موضوعًا من الموضوعات التى أولاها سميث أهمية كبرى، "ولكن من خلال تناول هذه المجازات وأقسامها الأساسية والفرعية تشكل العديد من أنظمة البلاغة، القديمة منها والمحدثة على السواء، وكلها بوجه عام مجموعة سخيفة من الكتب وليس فيها ما يفيد"، ويقتبس سميث بصورة غير دقيقة نوعا بيتى بتلر Butler فى قصيدته هاديبراس *Hadibras* (الجزء الأول، النشيد الأول، البيتان رقم ٨٩،

---

(١٩) Howell, Eighteenth-Century Rhetoric, pp. 83-124, 536-74. –مثال: من أيرلندا John Lawson's Lectures Concerning Oratory Delivered in Trinity College, Dublin (1758); وأول مثل من أمريكا John Witherspoon's Lectures on Moral Philosophy and Eloquence given at Princeton between 1768 and 1794.

(٢٠) Smith, ed. Lothian

٩٠): لأن كل قواعد البلاغيين ليست إلا تسمية لأدواته" (٢١). تتمثل نظرة سميث للاستعارة metaphor فى أنها تحوير فى دلالة الكلمة على أساس قدر من التشابه أو التناظر، على سبيل المثال "سياط القدر المعاكس وسهامه" (٢٢)، والكناية metonymy تحوير يشتمل على نوع من الترابط إلا أنه يفتقد التشابه: "يشرب وعاء". لا يكمن الجمال فى استخدام هيئات الكلام، فيكون الأسلوب جميلاً "عندما تعبر الكلمات بأسلوب لبق وبشكل لائق عن الشىء المراد وصفه، وتوصل العاطفة التى شبت فى قلب المؤلف وأراد أن يبلغها لمستمعيه". ثم ينتقل فى المحاضرتين الثامنة والتاسعة لتناول أسلوب جوناثان سويفت Jonathan Swift الذى لم يتم تقدير قيمته الحقيقية، كما يقول سميث: "تدل كلماته ككل على أنه يعرف كل شىء عن موضوعه، وفى الواقع لا يقدم أى شىء دخيل على موضوعه لكى يستعرض معرفته بهذا الموضوع، ولكنه لا يحذف أى شىء ضروريًا". يتمثل شكل السخرية عند سويفت فى أنه يتناول الأشياء الخسيسة بأسلوب فخم، أما الهجّاء اليونانى لوشين Lucian فكشف الخسة أو التفاهة فى الأشياء الفخمة. وجوزيف أديسون Joseph Addison – موضوع المحاضرة العاشرة – أكثر شبهًا بلوشين فى "مرحه"، بيد أن "احتشامه" يعيقه. وتتناول المحاضرة الحادية عشرة أسلوب شافتسبرى Shaftesbury الذى يعتبر سميث شهرته مبالغًا فيها. فأسلوب شافتسبرى مجرد للغاية، وينبع فى النهاية من "بنيانه الضعيف والهزيل جدًا".

بعد تناول هذه النماذج الثلاث، اثنان منهما باستحسان، والثالث باستهجان، ينتقل سميث إلى موضوع الإنشاء بوجه عام مع تقدير بعض المؤلفين القدماء والمحدثين على السواء، وعلى الرغم من أنه لا يفعل ذلك صراحة، فإنه من الممكن أن نستنبط "مؤسسة نصوص معتمدة" canon من محاضراته. وبالإضافة إلى أئمة الكتّاب الكلاسيين خاصة هوميروس وسوفوكل Sophocles وديموستنيز Demosthenes وشيشرون وفرجيل ولم يكن سميث نتيجة لعصره وموقعه يولى تقديرًا كبيرًا لأفلاطون ويوربيديز Euripides، إلا أن تفضيله

---

(٢١) Smith, ed. Lothian

(٢٢) يسىء الاقتباس مرة أخرى من هاملت. ويبدو أنه كان يحاضر دون أن يكون معه ورق مدون به ما يقوله، وأحيانًا دون نصوص الكتاب الذين يناقشهم.

لجراى Gray على هوراس Horace مفاجأة لنا، تشتمل هذه المؤسسة على "أوسيان" Ossian فى "ترجمة" ماكفرسون Macpherson (المختلقة)، لكنها لا تشتمل على تشوسر Chaucer الذى لا يجيء ذكره مطلقًا، وربما تشتمل على شكسبير الذى كانت له عيوبه، ولكنها لا تشتمل على جونسون Jonson أو مارلو Marlowe (لا يُذكر)، وعلى ملتون، وليس على بنيان Bunyan (لا يُذكر)، وعلى راسين Racine (الذى يفضله سميث على شكسبير) ليس على كورنى Corneille "الذى يفضله الفرنسيون"، وعلى سويفت، وليس على ديفو Defoe (لا يُذكر)، وعلى بوب Pope وليس على درايدن Dryden (الملهاة المأساوية tragicomedy "فظيعة"، ومسرحية درايدن **الراهب الإسبانى** *Spanish Friar* الوحيدة التى يستشهد بها سميث من المفضل أن تنقسم إلى مأساة وملهاة منفصلتين). ويستهجن سميث الرومانسات بما فيها رومانسات أريوستو Ariosto، كما أن ذكر سميث لثربانتيس Cervantes ملتبس، ولا يولى سبنسر Spenser تقديرًا كبيرًا. أما بالنسبة للرواية، فتتمثل ميزتها الوحيدة فى "جدتها". وتعكس أحكام سميث طوال محاضراته نفورا من الخيالى، وتفضيلاً للالتزام الشكلى بالقواعد المتعارف عليها formal regularity.

على الرغم من أن التأريخ historiography هو النوع النثرى الثانى بعد الخطابة من وجهة نظر الكتَّاب الذين يتناولون البلاغة، فإن سميث يوليه أهمية أكثر من المعتاد، ويكرس له المحاضرات ١٦ - ٢٠ وغالبًا ما يستشهد بالمؤرخين فى مواضع كثيرة من محاضراته، ويزعم أن العاطفة المتقدة لا يمكن أن توصف بكفاية فى الكتابة السردية، ومن الأفضل ألا نحاول أن نصفها بطريقة غير مباشرة، "بل نسرد الظروف التى كانت فيها الشخصيات دون زخرفة". ولابد أن يتناسب بحثنا فى أسباب الأحداث التاريخية مع أهمية الحدث. "لا يعد وصف الشخصيات جزءًا جوهريًا من السرد التاريخى". إن أعظم مؤرخين هما ثوسيديديز Thucydides وليفى Livy، وبالنسبة للمحدثين فأفضلهم ماكيافيلى Machiavelli من المحدثين، أما كلارندون Clarendon فمشغول بتمثيل الشخصية، ولغة

بيرنت Burnet تماثل لغة "المربية العجوز، لا [لغة] النبيل"، أما رابان Rapin، الذى لا يخلو من القيمة، فمشغول للغاية بالأمور الشخصية للملوك والعظماء، وبالطبع لـم يكـن جيبـون Gibbon قد عرف بعد.

تتناول المحاضرة الحادية والعشرون الشعر الذى يرى سميث أن الإمتاع هدفه الأساسى: لا يقرأ أحـد هوميروس ليعرف شـيئًا عن حرب طروادة، أو يقرأ ملتون ليقوى عقيدته المسيحية، وبما أن موضوعات الشعر بعيدة عن الواقع، لا يضار القارئ من القصص والزخارف التى تجلب الاستهزاء، ووحدات الحبكة والزمان والمكان ليست ضرورية فى الملحمة، ولكنها ضرورية فى المسرح، ولا تتمثل مشكلة عدم الالتزام بوحدة الزمان والمكان فى أنها تعيق خداع(*) deception الجمهور: "تعرف أننا فى دار المسرح وأن الأشخاص الماثلين أمامنا ممثلون، وأن الشىء الذى يتم تمثيله إما أن يكون قد حدث من قبل أو لم يحدث على الإطلاق". يقول الدكتور جونسون شيئًا مماثلاً فى كتابه **تمهيد لشكسبير** *Preface to Shakespeare*، الذى نشر بعد سنتين. يرى سميث أن الاعتراض الحقيقى على عدم الالتزام بالوحدات الثلاث يتمثل فى أننا نصير شغوفين بمعرفة ما حدث فى الفاصل الزمنى أو المكانى. يعتبر الملوك والنبلاء الشخصيات المثلى التى تستحق الظهور فى المأساة؛ لأننا "معتادون كثيرًا على مصائب من هم دوننا أو من هم مساوون لنا لدرجة أننا لا نتأثر بها كثيرًا". ولا يجب على الشعر الغنائى lyric والرثائى elegiac والرعوى pastoral أن

(*) يستعمل آدم سميث كلمة خداع deception هنا بمعنى "الإيهام" illusion بمعناه الحديث، وهو توهم الجمهـور أو القراء بأن ما يشاهدونه أو يقرءونه يحدث فعلا أمام أعينهم لدرجة أنهم يخرجون مؤقتـا مـن حـدود الزمان والمكان، ومن الجدير بالذكر أن بعض الكتّاب المحدثين ثاروا على هذا الإيهام وحاولوا كسره مـن خلال تقنية كسر الإيهام أو تبديه disillusion لكى يجعلوا الجمهور أو القراء واعين بـأن مـا يعـرض أمامهم أو ما يقرءونه مجرد تمثيل أو فن حتى يتنبهوا للرسالة المستهدفة أو للوعى الجديد الـذى يحـاول هؤلاء الكتّاب أن يبثوه فيهم، مثلما فعل الكاتب المسرحى بروتولت بريشت فى مسرحياته. (المترجم)

يتناول العواطف العظيمة؛ لأن مثل هذه القصائد قصيرة للغاية لدرجة أنها لا تستطيع أن تطور هذه العواطف بما فيه الكفاية. "عند الإمعان فى قراءة قصيدة قصيرة لا يمكننا إلا أن نلج فى مزاج ذهن لا يختلف كثيرًا عن الهدوء المعتاد للذهن" ومن الأمثلة الرائعة على ذلك قصيدة "المقابر فى حديقة الكنيسة The Church-yard و "إيتون كولج" Eton College لـ"السيد جراى".

عند هذا الحد لابد أن يكون طلاب سميث قد فهموا اللغة والأسلوب والسرد ورسم الشخصيات والملامح الأساسية للأنواع الأدبية، وبالتالى من الممكن الآن الانتقال إلى مناقشة الخطابة فى الفصول العشرة الأخيرة، التى كانت سلسلة المحاضرات ككل تمهد لها. وعلى الرغم من أن أحد أهداف سميث يتمثل فى تأهيل طلابه للخطـابة فى الأماكن العـامة، فإنه ركز على تزويدهم بفهم للخطابة الكلاسية العظيمة خاصة أعمال ديموستنيز Demosthenes وشيشرون، ومن اللافت للنظر أنه لا يشير كثيرًا إلى الخطابة الحديثة، كما لا يذكر الوعظ الدينى مطلقًا، ويعكس ذلك اهتمامات سميث الخاصة، ولا يعكس علمنة secularization شاملة للبلاغة، والأغرب من ذلك أنه فى نهاية المحاضرة الأخيرة عند إبدائه بعض الملاحظات حول الخطابة فى الأوضاع المعاصرة ويقارن بين خطابة مجلس اللوردات البريطانى House of Lords وخطابة مجلس العموم البريطانى House of Commons مقارنة تفاضلية، يبدو أنه يعتبر النماذج الديموستنيزية Demosthenes والشيشرونية لا تناسب الأوضاع الحديثة، ومن الغريب أنه لا يأخذ فى اعتباره مقالة **فى الفصاحة** *Of eloquence* التى كان رفيقه الإسكتلندى ديفيد هيوم David Hume قد نشرها عام ١٧٤٣ وحاول فيها أن يفسر الأسباب التى جعلت الخطابة الإنجليزية أدنى من الخطابة الكلاسية بكثير، وانتهى هيوم إلى أن المتحدثين المحدثين لم يبذلوا جهدًا، أو كانوا يفتقدون عبقرية الماضى وحكمه: "يمكن لمحاولات ناجحة قليلة من هذا النوع أن تبعث عبقرية الأمة وتثير المنافسة بين الشباب وتعوِّد آذاننا على الخطابة الأسمى والأشجى مما يقدم لنا حتى الآن" [٢٣].

---

(٢٣) "Of Eloquence", *Essays*

إن سجل محاضرات سميث غير مكتمل، وينتهى بما قاله يوم الجمعة الموافق ١٨ فبراير ١٧٦٣، ومن المحتمل أنه واصل ملاحظاته حول المشهد المعاصر، وأنه سعى لأن يلهم الحافز الذى كان هيوم يبحث عنه. فى الواقع، كانت الفصاحة فى اللغة الإنجليزية على وشك أن تدخل فى عصر ذهبى جديد يتمثل عند إدموند بيرك Edmund Burke ووليم بيت William Pitt وخلفائهم فى القرن التاسع عشر، وفى أمريكا عند باتريك هنرى Patrick Henry وفيما بعد عند دانيال وبستر Daniel Webster.

هيو بلير: محاضرات عن البلاغة والآداب السامية

لعل أكثر أعمال البلاغة أصالة التى نشرها مواطن إسكتلندى هى كتاب **فلسفة البلاغة** *The Philosophy of Rhetoric* (١٧٧٦) للكاتب جورج كامبل George Campbell من منطقة أبردين Aberdonian فى شمال شرق إسكتلندا، وكان كامبل يدور فى فلك تراث التجريبية البريطانية، وحاول أن يعرّف المبادئ الأساسية للبلاغة بالنسبة لـ "ملكات" faculties النفس البشرية، ولم يكن لديه الكثير ليقوله عن الأدب، ويعبر فى مقدمة كتابه عما يدين به لكتاب كيمز Kames **عناصر النقد** *Elements of Criticism* (١٧٦٢)، وهذا العمل دراسة نفسية فى الأساس للعواطف والتعبير عنها فى كل الفنون، وعلى الرغم من أنه يشمل وصفًا تفصيليًا للجوانب النفسية لهيئات الكلام، فإن المؤلف يتجاهل عامدًا أية ارتباطات بالبلاغة كما كانت تفهم فى عصره، وتجاهل الخطابة عند مناقشته للأنواع الأدبية، وخضعت أعمال كيمز وكامبل لدراسات مستفيضة، ولكن أكثر إسهامات أواخر القرن الثامن عشر فى النقد البلاغى تأثيرًا حتى اليوم تتمثل فى **محاضـرات عن البلاغة والآداب السامية** *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* لهيو بلير – راعى الكنيسة العليا للقديس جايلز High Church of St Giles فى إدنبره، ومحقق أعمال شكسبير *Works of Shakespeare* فى ثمانية مجلدات (١٧٥٣) ومؤلف أطروحة عن أوسيان *Dissertation on Ossian* توفيه حقه. لقد استمع بلير إلى محاضرات آدم سميث وعرف أعمال لورد كيمز وكامبل، وبدأ فى إلقاء محاضرات عن البلاغة عام ١٧٥٩، وعام ١٧٦٢ عينه جورج الثالث

أستاذ كرسي للبلاغة والآداب السامية في جامعة إدنبره، وظل في هذا المنصب حتى تقاعده عام ١٧٨٣، عندما نشرت المحاضرات، وطبعت هذه المحاضرات أكثر من ١٣٠ طبعة فيما يزيد على قرن من الزمان، وكانت المحاضرات هى النصوص المدرسية الأساسية للبلاغة والنقد لعدة أجيال من الطلاب، خاصة فى أمريكا، وحل محلها جزئيًا آخر كتاب فى البلاغة الكلاسية الجديدة وهو كتاب **عناصر البلاغة** *Elements of Rhetoric* (١٨٢٨) لرئيس الأساقفة ويتلى Archbishop Whately. وهكذا تلقى هذه المحاضرات نظرة على ما يمكننا أن نسميه الرؤية الأكاديمية المعيارية للأدب التى لابد أن ننظر على ضوئها لتجديدات الرومانسيين وخلفائهم.

تبع بلير التصور العام للموضوع كما سمعه من آدم سميث، منتقلاً من بحث طبيعة اللغة إلى الأسلوب ثم الخطابة المدنية ثم الأدب بوجه عام، إلا أنه يؤكد على النقد الأدبى منذ البداية من خلال المحاضرات التمهيدية عن الذوق والنقد والسمو والجمال، ويسهب فى المناقشة النهائية للآداب السامية. ويقول إن "النقد الأدبى عبارة عن تطبيق الذوق والبصيرة على الفنون السامية العديدة. ويتمثل الهدف الذى ينشده فى التمييز بين الجميل والمعيب فى كل أداء؛ يتطرق من الأمثلة المحددة إلى المبادئ العامة حتى يشكل قواعد أو استنتاجات خاصة بالأنواع العديدة من الجمال فى أعمال العباقرة" (٢٤). يقوم النقد على التجربة وعلى ملاحظة تلك الأنواع من الجمال التى ثبت أنها تمتع البشر بوجه عام، "توضع القواعد النقدية فى الأساس لبيان الأخطاء التى لابد من تفاديها":

الجمهور هو قاضى القضاة، ولكن الذوق العام الأصيل لا يظهر دوما فى أول استحسان لنشر أى عمل جديد. هناك دهماء كبار وصغار يمكن الاستحواذ على أفئدتهم وإبهارهم بالجمال السطحى للغاية، وسرعان ما ينقضى هذا الإعجاب: أحيانًا يمكن أن يكتسب الكاتب شهرة كبيرة مؤقتة نتيجة لاستجابته للعواطف والتحيزات وروح الجماعة أو التصورات الخرافية الأخرى، وربما يسود أمة بأكملها لبعض الوقت، وفى مثل هذه الحالات، على الرغم من أن الجمهور يبدو مادحًا لهذا الكاتب، فإن النقد الحقيقى يمكن أن يدينه،

---

(٢٤) Blair, ed. Harding, I, P. 36.

وسيغلب هذا النقد على مر الزمن؛ لأن حكم النقد الحقيقى وصوت النقد سيلتقيان فى النهاية عندما تنزاح عصبة التحيز عن عين الجمهور وتفتر عاطفته.

يمكن لقارئ القرن العشرين أن يرى عن حق هنا في الجيل الأول من أساتذة الأدب الجامعيين بدايات مرجعية أكاديمية كانت مؤهلة تمامًا، بثقتها فى موضوعيتها، لإعلام الطلاب بالجيد والردىء ومؤهلة أيضًا للدوام بعد فناء الحماس السوقى، ولكن كان على بلير أن يسلم بأن رؤيته لا تستقيم فى بعض جوانبها، فأحيانًا يفوز الجمهور!

مثل مسرحيات شكسبير التى تعتبر خارجة على القواعد irregular على أعلى مستوى عندما ننظر إليها باعتبارها قصائد مسرحية، ولكن علينا أن نلاحظ أنها حظيت بإعجاب الجمهور، ولا يرجع هذا الإعجاب إلى كونها غير ملتزمة بما هو متعارف عليه أو إلى تعديها على قواعد الفن، بل [لكونها تستحق الإعجاب] رغم هذه التعديات. فهذه المسرحيات تمتلك جماليات أخرى تلتزم بالقواعد العادلة، وكانت قواعد هذه الجماليات عظيمة لدرجة أنها تغلبت على كل نقد أو ذم، ومنحت الجمهور درجة من الإشباع فاق نفورهم من عيوبها، ويمتعنا شكسبير لا لأنه يجمع أحداث سنوات عديدة فى مسرحية واحدة، ولا لأنه يجمع بين المأساة والملهاة فى المسرحية الواحدة بصورة غريبة، ولا نتيجة لأفكاره المصطنعة واستطرافاته المفتعلة التى يستخدمها أحيانًا - وكل ذلك نعتبره عيبًا، ونرجعه لفظاظة العصر الذى عاش فيه - بل نتيجة لتمثيلاته الرائعة المفعمة بالحياة للشخصيات، وحيوية أوصافه، وقوة عواطفه وامتلاكه زمام لغة العاطفة الطبيعية، دون كل الكتاب. وهكذا مازالت القواعد سارية، وفاز الأستاذ.

نتبين مما سبق أن أكبر بقعة عمياء فى مناقشة بلير للأدب تتمثل فى أنه لم يقدر فنانى العصر الإليزابيثى، فهو ينتقل من نوع أدبى لآخر، وينتقل داخل النوع الواحد انتقالاً تاريخيًا، إلا أنه ينظر إلى تاريخ الأدب باعتباره ذا فترتين عظيمتين فقط: الفترة الكلاسية التى تمثل عشقه الأول، والفترة الكلاسية الجديدة فى فرنسا وإنجلترا، وكاتب النثر الوحيد الذى يناقشه بتفصيل كبير (أربع محاضرات كاملة) ويعجب به دون تحفظات تُذكر هو جوزيف أديسون Joseph Addison، ومن النتائج الإيجابية لذلك أن بلير كفل لأجيال من الطلاب أسلوبًا أنيقًا

طبيعيًا يخلو من الزخارف البلاغية – فهو مثل سميث لا يهتم كثيرًا بالمجاز وهيئات الكلام – وينشد الوضوح وقوة الأسلوب، وإذا كان بلير واحدًا من آخر المتحدثين العظام بلسان الكلاسية، أو كونتليان إنجلترا (وكان يبجل كونتليان)، فربما كان كذلك خير ناقد أدلى بدلوه فيما ستمثله الكلاسية بعد وفاته للجمهور فى القرن التالى.

يميل التعليم الرسمى، حتى على مستوى الجامعة، إلى المحافظة؛ لأن القدر الأعظم من النصوص المدرسية فى القرن التاسع عشر عن البلاغة ظلت تنسج على منوال الكلاسية الجديدة، إلا أن البلاغة – كعلم تقليدى ذى نظام سامى – فقدت مكانتها بالتدريج، مفسحة المكان للأفكار الرومانسية عن التأليف الحر والنفور من اللغة الشعرية والزخرفة التقليدية. كما ساهم أفول دراسة اللغتين اليونانية واللاتينية فى أواخر القرن التاسع عشر فى أفول البلاغة بوصفها جزءًا من المنهج الدراسى، ولكن فى النصف الثانى من القرن العشرين، عاودت البلاغة الظهور بعدة طرائق، وتم للمرة الأولى منذ عهد شيشرون دراسة تاريخها فى علاقتها بالأدب والفنون الأخرى. ولكن لم يتم حتى الآن إيجاد طريقة مرضية تمامًا لرأب الصدع الذى اتسع فى القرن الثامن عشر بين البلاغة بصفتها دراسة المجاز وهيئات الكلام والبلاغة بوصفها توصيلا للكلام speech communication بين أوروبا والعالم الناطق بالإنجليزية.

نظريات الأسلوب

بات روجرز Pat Rogers

-١-

المفروض أن نبعد عن أشكال التطور غير الناضجة، وينبغى علينا هنا أن نتتبع الأنماط الكبرى وحركات الفكر الكبيرة، ولذلك نجرى تبسيطًا مفيدًا، لا تشويهًا بدائيًا، عندما نصف تطور التنظير للأسلوب الأدبى فى تلك الفترة بأنه يسير سيرًا ثابتًا نحو الأمام. فى نهاية القرن السابع عشر ظلت فرنسا بؤرة التأثير فى النقد الأدبى، وكان الاهتمام الأساسى مازال منصبًا على الملحمة، وبدرجة أقل على المأساة، ونبعت القضايا الأسلوبية من قضايا أخلاقية أكبر خاصة بفحوى ومحمل نص ما، وتم النظر إلى النص على أنه بيان نموذجى وتوجيهى (إذا لم يكن دومًا تعليميًا بالمعنى الدقيق للكلمة) ولم تكن اللغة الشعرية، فى هذا الطور من تاريخ النقد، محور الشعرية، بل كانت أداة لقانون أسمى فضّل المذهب والشكل.

كل ذلك صحيح على الرغم من أن أعظم ناقد ممارس فى أواخر القرن السابع عشر كان إنجليزيًا، وهو جون درايدن الذى كان يمتلك ناصية اللغة، وكان مفكرًا يعمل ذهنه فى الأدب دون أن يولى أهمية كبيرة لفروض الطاعة التى كانت تقدم للمبادئ الأرسطية الجديدة. وهو صحيح رغم أن الصراع الشهير بين القدماء والمحدثين ساد فى العقد الأخير من القرن السابع عشر، وهنا كان المحدثون على استعداد لقلب تلك المبادئ التقليدية التى اشتملت على وضع الإلقاء elocutio فى مرتبة أدنى من مرتبة ابتكار الموضوع المناسب inventio أو حتى إعداد هذا الموضوع dispositio [1]. وهو صحيح أيضًا رغم أن بوالو نفسه ترجم لونجينوس عام ١٦٧٤ وابتدأ الصعود السريع بين عشية وضحاها لـ"السمو" بوصفه شعارًا نقديًا، وهو صحيح رغم أن معظم القوى التى حولت بؤرة النقاش النقدى بعد عام ١٧٠٠ كانت موجودة بالفعل قبل ذلك العام، ففى الواقع كان الآباء المؤسسون للحركات الجديدة، بمن فيهم أديسون وبوب، قد ولدوا فى القرن الماضى [السابع عشر] وشبوا فى تلك الفترة التاريخية

---

(١) Levine, Joseph M. *Ancients and Moderns* (Ithaca, 1991).

التى هيمنت فيها الكلاسية الجديدة فعلا على الساحة الثقافية والتعليمية. ولم تكن المذاهب الاتباعية orthodoxies لتصمد بعد مولدها إلا لسنوات قلائل، ولكن تصادف أن كانت تلك السنوات هى السنوات التى نضج فيها مشكلو المذهب الأوجسطى السامى فى إنجلترا.

ولمزيد من الوضوح نضيف أن المشرعين المعترف بهم كانوا أربعة، ذكر أسماءهم جيمس هاريس James Harris فى تاريخ النقد الذى أدرجه فى بداية كتابه **بحوث فى فقه اللغة** *Philological Inquiries* (نشر بعد وفاته عام ١٧٨١). يقول هاريس: "أخيرا بعد فترة طويلة وحشية، بعد أن بدأت حياة الأديرة فى التراجع، وبدأ نور الإنسانية يبزغ من جديد، انتعشت فنون النقد انتعاشًا تدريجيًا". ولكن "الكتّاب ذوى الطابع الفلسفى" لم "يكونوا كثيرين" - والأسماء الوحيدة التى خطرت على بال هاريس كانت فيدا Vida وسكاليجر Scaliger الأكبر من بين الإيطاليين، و"من بين الفرنسيين... رابان Rapin وبوهور Bouhours وبوالو بالإضافة إلى بوسو Bossu [الذى يعد] أكثرهم منهجية ودقة" (٢): دومينيك بوهور (١٦٢٨ - ١٧٠٢) أقلهم شهرة هذه الأيام، بالرغم من أن عمله **كيف نحسن التعامل مع كتابات فنية مليئة بالحيوية** *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (١٦٨٧) نال قدرًا كبيرًا من الاحترام فى عصره، وحصد لمؤلفه استحسانا شهيرا فى مجلة سبكتاتر *Spectator* (عدد ٦٢) لأنه "أبعد النقاد الفرنسيين نظرًا وأعمقهم" (٣). إلا أن هذه الرؤية كانت رؤية شاذة. أما النقاد الثلاثة الآخرون فكانت أعمالهم يتم الاستشهاد بها على نطاق واسع، وبينما حظى كتاب **فن الشعر** لبوالو (١٦٧٤) على أكبر قدر من الاستحسان من جانب الكتاب الممارسين باعتبارة أطروحة خاصة، كان المصدر الرئيسى لذلك المذهب على الدوام يتمثل فى رينيه لوبوسو René le Bossu وكتابه **أطروحة فى القصيدة الملحمية** *Traité du poème épique* (١٦٧٥) الذى شرح المبادئ الشاملة للنقد الكلاسى الجديد، ويركز لوبوسو على أولوية الحبكة fable وعلى أهمية البناء (على سبيل المثال، كيفية إدخال الأحداث دون أن تصرف انتباهنا عن الحبكة الرئيسية). وتم تبجيل

Harris, *Inquiries*. (٢)

Elledge, *Essays*, I. (٣)

كلا الناقدين بما يبدو الآن تهيبًا مدهشًا، ولم يستخدم لوبوسو صحة مذهبه إلا لكى يدعم شخصيته، أما بوالو فيمكننا أن نعتبره أيضًا شاعرًا مهمًا. (فى متحف دودسلى Dodsley لعام ١٧٤٦، هناك لوح مرسوم يظهر "ميزان الشعراء". ونجد بوالو يحصل على درجات عالية، من بينها درجة ١٨/٢٠ على "قانونه النقدى" الذى لم يضاهه إلا هوميروس وسوفوكل وتيرنس Terence)(٤).

يعتبر جوزيف أديسون Joseph Addison الشخصية المهمة فى الفترة التالية، وقد تدهشنا الآن مكانته المرموقة. وبالإضافة إلى بوب، ضمن تدخل أديسون اختفاء الهيمنة الفرنسية السابقة على الفكر النقدى بالتدريج، وضمن كذلك انضمام ملتون للقدماء بصفته أكبر ناقد فى تحليل الملحمة، كما ضمن البحث فى مجموعة أوسع من القضايا، مع ميل الكتّاب المتزايد لمناقشة الآثار الموضعية (خاصة العادات والأساليب اللفظية مثل التورية). وفى اللحظة نفسها كان جون دنيس John Dennis يضع أساسًا فى النقد ذات طابع تشريعى، وكان العديد من الكتّاب الإنجليز صغار الشأن يتابعون التخصصات والهوايات المتحمسة: كان ليونارد ولستد Leonard Welsted يتابع طراز السمو الرائج sublime vogue، وجون هيوز John Hughes الطراز السبنسرى Spenserian، وجوزيف سبنس Joseph Spence الطراز الأثرى للقدماء، ولويس ثيوبولد Lewis Theobald الطراز الشكسبيرى. فى المقابل كان شافتسبرى Shaftesbury يحول دفة النقد فى اتجاه مجال علم الجمال الذى لم يكن قد اتخذ اسمًا بعد (وربما لم يكن قد ولد بعد). ومع ذلك، وردت المبادرات الأساسية من عند أديسون على وجه الخصوص ومن عند بوب. أما عند غيرهم فكانت اللغة تتطور، ولكن ظلت القضايا كما هى دون تغيير: وينطبق ذلك عن كل من جان فيتشنتسا جرافينا Gian Vicenza Gravina ببحثه عن الجذور الملحمية فى كتابه **فى منشأ فن الشعر** *Della ragion poetica* (١٧٠٨)، وفولتير بمحاولته إضفاء الطابع التاريخى على هوميروس والنظر إليه على ضوء السياق الذى كان فيه، وذلك فى مقالته **مقالة عن الشعر الملحمى** (نشرت لأول مرة باللغة الإنجليزية عام ١٧٢٧).

---

(٤) انظر clark, *Boileau*

تمثلت الفترة الثالثة الحاسمة بالنسبة لغرضنا، فى منتصف القرن الثامن عشر، ويظل دور المبادرة ماثلاً فى بريطانيا، وكان صمويل جونسون أبرز ناقد فى ذلك العصر، ودارت الحركة الأكبر حول تأسيس نقد "فلسفى" جديد، نقد يوصف فى سياق آخر بأنه منهج بلاغى جديد neo-rhetorical approach فى دراسة الأدب، وترجع جذوره الفكرية فى معظم الحالات إلى لوك Locke، على الرغم من أن جيمس هاريس كان يسعى ليستبدل بالتجريبية شعرية تقوم على النماذج المثالية والأفلاطونية (٥). ونجد فى مركز هذه الحركة مفكرين إسكتلنديين يطورون النقد باعتباره فرعًا من فروع علم الإنسان فى أعقاب عصر التنوير بإدنبره. وعلى الرغم من أن ديفيد هيوم David Hume كتب عددًا من المقالات النقدية الجذابة، فإن ميزته الأساسية تتمثل فى أنه قدم نسقًا يمثل دعمًا فلسفيًا philosophical support-system، حيث إنه لم يجمع مادة موصولة عن نظريته فى الأدب، ومن بين الإسكتلنديين الذين سدوا هذه الفجوة لورد كيمز Lord Kames وهيو بلير Hugh Blair وجورج كامبل George Campbell وكلهم ألفوا كتبًا ناضجة عن الشعرية الجديدة، ومن النقاد والبلاغيين والفلاسفة الذين زادوا النفوذ الإسكتلندى جيمس بيتى James Beattie وألكسندر جيرارد Alexander Gerard وأرتشيبولد أليسون Archibald Alison وحتى مونبودو Monboddo، الذين تعرضت نظرياتهم عن أصول الكلام عند البشر من آن لآخر لقضايا أدبية أكثر تخصصًا بشأن الأسلوب تم تناولها فى موضع آخر فى هذا الكتاب. بالمثل، لا يمكن فصل التنظير حول اللغة الملحمية فى تلك الفترة عن الموضوع المتنازع عليه الخاص بأوسيان Ossian، على الرغم من أن معظم شارحى قصيدة ماكفرسون Macpherson النثرية، من أمثال بلير، تمكنوا من استغلال حالة العمل "المترجم" لينصرفوا عن التعليق الأسلوبى المباشر إلى التعليق الثقافى الواسع (٦). ولابد أن الافتراضات العامة لعصر التنوير الإسكتلندى Scottish Enlightenment تعرضت لإدراج النقاد فى هذه الفئة: ألقى أدم

---

(٥) Probyn, *Sociable Humanist*.

(٦) انظر على سبيل المثال تكملة فى Blair' *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (1763), Elledge, *Essays*, II,

سميث محاضراته عن البلاغة والآداب السامية قبل أن يمهد الطريق لتأويله الخاص للتـاريخ الثقافي أو يورد خريطته الاقتصادية للبشرية، ولكنه شعر ببصمة هيوم في كل مراحل حياتـه الثقافية. بالمثل، كتب كيمز كثيرًا عن القانون والتاريخ والأنثروبولوجيا باستثناء كتابه **عناصر النقد** (٧) *Elements of Criticism*. لكن لابد لنا أن نتوقف عند نقطة ما، وهنا يشغلنا إسهام هؤلاء الكتّاب في خلق شكل إحيائي من أشكال البلاغة.

فضلاً عن جونسون، كان هناك نقاد بارزون غيره نشطوا في إنجلترا في الوقت نفسه، خاصة النقاد الذين طوروا الدراسة التاريخية للأدب من خلال البحث في الكتابات الإنجليزيـة السابقة (توماس وارتون Thomas Warton) أو في النصوص المقدسـة (روبـرت لاوث Robert Lowth) أو الجذور الكلتية Celtic (تومـاس جـراى Thomas gray). كـان رتشارد هيرد Richard Hurd يدفع التراث الكلاسـي للتـصادم المـنظم مـع الفروسـية والرومانس، وكان هوراس ولبول Horace Walpole يسعى لأن يضيف عنصرًا "قوطيًّـا" حميدًا للذوق. وفي فرنسا، بعيدًا عن شكلية فوفنارج(*) Vauvenargues، لن نجد كثيـرًا ذا أهمية مباشرة قبل أواخر القرن باستثناء كتاب **الفنون الجميلة مختزلة في مبدأ واحـد** Les beaux arts réduits à un même principe (١٧٤٦) لشارل باتوه Charles Batteux، وينضم هذا الكتاب للمد المتزايد تدريجيًا من الأعمال ذات الاهتمام الجمـالي الأوسـع ويـتم

---

(٧) يقدم خبرتوصيف لتاريخه متضمنا مقدمة Ross, *Lord Kames*

(*) فوفنـارج (١٧١٥–١٧٤٧) هـو لوقـا دى كلابييـه دوق فوفنـارج Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues، كرس حياته للكتابة بعد أن فشل في تحقيق أى مجد حربى، ومن أعماله مقدمـة فـى **معرفة الذهن البشرى** *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* و**حكـم وتـأملات** *Maximes et réflexions* ونشرا عام ١٧٤٦ حيث يبدى ثقة متفائلة بالإنسان، وتطـرق إلـى عـدة موضوعات مثل الحب والطموح وخدمة المجتمع، ويتميز أسلوبه بالإيجاز والصفاء. ومـن أقوالـه: "فـن الإمتاع فن الخداع"، "حتى ننجز أشياء عظيمة يجب علينا أن نعيش كأننا لن نموت أبدًا"، "الأشـياء التـى نعرفها جيدا هى تلك الأشياء التى لم يتم تعليمنا اياها"، "الغموض مجال الخطأ"، "المرء يعد بالكثير ليتجنب إعطاء القليل". (المترجم)

تناولها فى موضع آخر من هذا المجلد، وتشمل بحثًا فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful (١٧٥٧) لبيرك Burke وكذلك نظرية العواطف الأخلاقية Theory of Moral Sentiments لآدم سميث (١٧٥٩). واتضح فيما بعد أن أخصب أرض لهذا الأسلوب فى البحث هى ألمانيا، التى كانت ركنًا تقليديًا نسبيًا من أركان الخريطة النقدية. بحث لسينج Lessing وبَومجارتن(*) Baumgarten وموسى مندلسون(**) Moses Mendelssohn وهامان Hamann فى قوانين التلقى الجمالى وساعدوا على تطوير فرع من الفلسفة أكثر اهتمامًا بطبيعة تلك الاستجابة من اهتمامها بحالة ذهنية tune أو سمة مميزة texture أو أسلوب مميز idiom معين فى العمل الفنى يمكن أن يثير هذه الاستجابة[٨]. ونادرًا ما يلتحم ذلك التحامًا مباشرًا بالتعبير الأسلوبى، ولذلك يجىء فى حكاية منفصلة. وتتركز القصة الرئيسية فى هذا النقاش على ما حدث فى بريطانيا فى الثمانين سنة الأولى من القرن الثامن

(*) ألكسندر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (١٧١٤–١٧٦٢) فيلسوف ألمانى ولد فى برلين، وهو أول فيلسوف حديث يتناول قضية الجمال تناولاً منهجيًا، وقدم لنا مصطلح "علم الجمال" aesthetics وعرّف تجربة الجمال بأنها الإدراك الحسى للكمال، وأصدر فى الفترة ١٧٥٠–١٧٥٨ مجلدين من كتابه **علم الجمال** *Esthetics* ومن أعماله **علم الأخلاق** *Ethics* (١٧٤٠)**والقانون الطبيعى** *Natural Law* (١٧٦٥) **والفلسفة العامة** *General Philosophy*(١٧٧٠). (المترجم)

(**) آثرنا أن نستخدم هنا النطق الأكثر شيوعًا، ولم نستخدم النطق الألمانى وهو موزيس منديلزون، وموسى مندلسون (١٧٢٩ – ١٧٨٦) فيلسوف يهودى ألمانى أشهر أعماله أورشليم (١٧٨٣) حيث يدافع عن الديانة اليهودية ويدعو إلى التسامح فى الدين، وهو جد فيلكس مندلسون (١٨٠٩ – ١٨٤٧) الموسيقار الرومانسى الألمانى الذى أبدع خمس سمفونيات، وعدة أعمال موسيقية أخرى، ولعب دورًا كبيرًا فى إحياء موسيقى باخ فى القرن التاسع عشر. (المترجم)

(٨) *German Aesthetic and Literary Criticism*, ed. H. B. Nisbet (Cambridge, 1985): Herder's discussion of "Ossian and the songs of ancient peoples", Hugh Blair انظر (note 6 above)

عشر، خاصة الطريقة التى تم بها تحليل اللغة باعتبارها دليلاً على الطابع tone والأسلوب temper الأدبى العام.

–٢–

تتمثل إحدى طرق وصف تطور الأفكار الخاصة بقضايا الأسلوب فى تتبع التحول من المناهج التشريعية المتزمتة المحضة، كما عند لوبوسو وبوالو،عبر أسلوب أكثر تجريبية ومرونة كما عند أديسون وبوب، نحو التناول الأسلوبى technical والفلسفى على نحو متزايد للغة الأدبية عند نقاد مثل هاريس وكيمز. ويعتبر ذلك نموذجًا شديد البساطة لدرجة أنه لا يكفى كفاية تامة، إلا أنه يشير إلى نقاط القوة المميزة لكل جماعة بدورها. ويتبين ب.و.ك. ستون P.W.K. Stone فى كتابه المفيد فن الشعر ١٧٥٠–١٨٢٠ The Art of poetry 1750-1820 (١٩٦٧) "ميلاً قويًا لدى المنظرين فى النصف الثانى من القرن [الثامن عشر] لأن يجعلوا المذاهب النفسية أساسًا لآرائهم ليزحزحوا البلاغة (بمعناها الواسع بصفتها "فن الكتابة") من أساسها التقليدى المتمثل فى السلطة الكلاسية والملاحظة القائمة على الحكم السليم، ويجعلوها تقوم على أساس فلسفى"، ويلاحظ ستون فى موضع آخر أن "معظم هذا التفلسف الأدبى أو التحليل النفسى ممل ومبتذل"، ويضيف قائلاً إن "كيمز على وجه الخصوص يبدو هنا غير جدير تمامًا بالسمعة الطيبة التى نالها؛ فعندما لا يكون مبتذلاً، يكون سخيفًا فى الغالب" (٩). أعتقد أن ذلك نقد قاس للغاية. فما حدث هو أن النقاد المتأخرين تناولوا القضايا الأسلوبية من زاوية أثرها على القارئ، الأمر الذى كان مفتقدًا فى النقد السابق. إن المجلد الأول من كتاب كيمز عناصر النقد عبارة عن تحليل للعواطف متأثر بهيوم وآدم سميث، وفى المجلد الثانى فقط يطبق كيمز هذا البعد النفسى للاستجابة الفنية psychology of artistic response على أمور مثل "جمال اللغة". وبداية من ذلك، تنصب اهتماماته على الأدب، بما فيه المسرح، رغم استطراده الشهير بالسوء فى النهاية إلى "البستنة والعمارة". وتركز

---

(٩) Stone, *Art.*

أقسام كتابه الأولى على القضايا نفسها التى يركز عليها كتاب بيرك بحث فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل، ولكن بيرك يقتصر طوال الكتاب على "السبب الفعال" للآثار الفنية، وحتى فى القسم الأخير من كتابه الذى يخصصه لـ الكلمات يظل فى منأى عن أى نقد تطبيقى(١٠). فى معظم الأحيان، لا يكتب بيرك عن الأدب مباشرة، أما كيمز فيقحم هذه الاهتمامات النفسية فى مناقشة مجازات معينة وهيئات الكلام والأساليب اللفظية والأشكال الشعرية. وينبع "ابتذاله" الظاهر من الاهتمام الكثيف الذى يوليه لظواهر لغوية مألوفة مثل الاستعارة، التى لم يتم تحليلها قبله تحليلاً شاملاً مثل ذلك.

لكن أديسون هو الذى شق دربًا جديدًا فى نظرية أسلوب أكد على إنتاج مستوى ونوع معين من الاستجابة عند القارئ، على عكس التأكيد السابق على المستويات المحددة سلفًا للجدية التى يحددها الكاتب والنوع الأدبى المستخدم. ولهذا السبب لابد أن يخصص أى تاريخ للنقد الأدبى أسبقية لأديسون لا يمكننا إثباتها إذا اقتصرنا على تحليل النقد فى إطار القوة التأويلية المحضة والعمق الفلسفى. فهو الذى شرع، فى شهر يونيو ١٧١٢، بأبحاثه عن **مباهج الخيال** (مجلة سبكتاتر، الأعداد ٤١١ – ٤٢١)، فى وصف متقن لصفات الأدب التأثيرية affective qualities. وكان أديسون فى منأى عن تبجيل لونجينوس، ذلك التبجيل الذى كان جون دنيس John Dennis يروج له بقوة فى تلك الفترة الحاسمة، وركز فى الأساس على الوصف الشعرى، الأمر الذى جعله يستبق بيرك بفكرته القائلة بأن "الكلمات، عندما يتم اختيارها جيدًا، تكتسب قوة عظيمة لدرجة أن الوصف يعطينا فى العادة أفكارًا أكثر حيوية من منظر الأشياء نفسها"(١١). ومن أوجه القصور عند أديسون أن البصر يغلب على الحواس الأخرى بدرجة تبدو لنا اليوم ضارة جدا،

---

(١٠) انظر the edition by James T. Boulton (London, 1958),

(١١) Elledge, *Essays*, لعل أهم هذه المقالات رقم ٤١٨ no. 418 (Elledge, *Essays*, pp. 65-8) عن فصل الصقل "action of the mind" determining the perception of beauty, and on the way in which the poet operates by "mending and perfecting nature"

الأمر الذى أثر على فهمه للصور الشعرية. وإذا نظرنا إليه من زاوية أعم، سنجد أنه كان يشتغل فى إطار نظرية معرفة لوكية [نسبة إلى لوك Locke] لدرجة أن وصفه لكيفية اشتغال الخيال يمكن أن يبدو ميكانيكيًا ووضعيًا عند مقارنته بوصف كولردج لهذه الكيفية. وأيًا كانت التحفظات التى يمكن إبداؤها هنا، مَن المؤكد أن هذه الأبحاث غيرت تاريخ النقد تغييرًا دائمًا؛ فسرعان ما بدت فنون الشعر المنمقة elegant، التى خطها جيل من الناظمين أمثال روسكومون Roscommon وشفيلد Sheffield، "جمالية محضة"(*) belletristic وبدائية فأصبح من الممكن إدراك أن هوراس كان يتناول اهتمامات خاصة فى عصره الأدبى (وممارسته الخاصة)، وأن ذلك يسرى إلى حد ما حتى على بوالو وبوب. بالمثل ظهرت ملاحظات بوب النقدية الجديرة بالاعتبار فى سياق مماثل. وتضع أبحاث مباهج الخيال قدمها على أرض نقد متخصص أكثر فنية وأقل ارتباطًا بالظروف الأدبية الخاصة بالناقد، ولغته أكثر فلسفية على نحو واع، وأقل تبجيلاً للعقائد الخاملة التى توارثها عن الأجيال السابقة. وبالرغم من أن العديد من أحكام أديسون الفردية أحكام تقليدية، إلا أن السياق الفكرى الذى وردت فيه مختلف تمامًا. ومن هنا يشير أديسون فى المقال الرابع إلى التجارب التى أجريت فى علم البصريات، الأمر الذى يدل على تغلغل فكر نيوتن فى مجالات الخطاب الأوسع (١٢).

ليست هذه هى الطريقة الوحيدة التى قام أديسون من خلالها بتوسيع مجال النقد، فبحثه الثامن عشر عن الفردوس المفقود يغطى مجالاً واسعًا من القضايا، والعديد منها

(*) فى الواقع تترجم كلمة belletristic المشتقة من belletrism المشتقة بدورها من كلمة belles-lettres التى تعنى الآداب السامية بـ"الأدبى السامى"، ولكن هذه الترجمة لن توحى بالدلالات السلبية التى يقصدها المؤلف هنا، فالمعنى المقصود بالآداب السامية بوجه عام هو الآداب التى تحظى بالتقدير نتيجة لقيمتها الجمالية المحضة بعيدا عن أية اعتبارات اجتماعية أو سياسية أو أى شىء من هذا القبيل، ولذلك ترجمنا الكلمة هنا بـ"جمالية محضة". ويدل السياق هنا على أن تلك الفنون الشعرية ثبتت ضحالتها وعدم صدقها وعدم استيعابها للمصدر المستمدة منه، وهو هوراس الذى لم يكن شعره مجرد قيمة جمالية، بل كان يتطرق إلى اهتمامات ومشاغل وقضايا العصر الذى عاش فيه. (المترجم)

(١٢) يحدد فيه خاصية إدراك الجمال وكيف يعمل الشاعر على "إصلاح" الطبيعة إلى حد الكمال.

قضايا أسلوبية، وعلى الرغم من أن الشعرية الكامنة وراء هذا النقاش أرسطية على نحو تقليدى، إلا أنه لم يحظ أى عمل من كلاسيات اللغات المحلية بمثل هذا القدر من الاهتمام المسهب: تناول درايدن لشكسبير وبن جونسون عابر، كما أن تناوله لتشوسر ينتهى قبل أن يبدأ. وعلى الرغم من أنه بحلول عام ١٧١٢ لم تكن هناك إلا قلة تشك فى أن ملتون كان كاتبًا كلاسيًا عظيمًا من الكتاب الذين يكتبون باللغة الإنجليزية (كانت هناك قلة طفيفة مازالت تشك فى ذلك)، فإن أديسون هو الوحيد الذى أثبت ذلك بالدليل والبرهان وبشكل جوهرى، فمقالتاه عن القصة الشعرية **طراد الفارس** Chevy Chase (مجلة سبكتاتر، العددان ٧٠ و ٧٤) يوسعان "القواعد" المعيارية لتشمل عملا شعبيًّا من العصر "القوطى"، وعلى الرغم من أن محاولته لإرقاء القصيدة مكانًا عاليًا بأن أعزى لها "البساطة البهية للقدماء" وجعلها تقف على قدم المساواة مع الملاحم الكلاسية يمكن أن تبدو لنا غير مقنعة اليوم، فإن تقنية الفقرات المتناظرة (خاصة عندما تكون النصوص محل النظر شديدة التباعد عن بعضها فى التراتب القديم) قدمت أداة سيجدها النقاد مناسبة لاحتياجاتهم على نحو متزايد [١٣]. ومرة أخرى تحدد مقالاته المفردة عن العبقرية والذوق والسخرية جدول أعمال المناقشات اللاحقة التى قام بها نقاد بارزون مثل هيوم وجونسون (اللذين أضافا لمقالات أديسون عن ملتون تحليله للنظم فى الفردوس المفقود فى مجلة رامبلر، الأعداد ٨٦ و٨٨ و٩٠ (١٧٥١)، وكان أديسون نفسه قد حذف هذا التحليل من قبل). ولا نعجب عندما نجد أن خلفاء أديسون استخدموا فى العادة إطارًا مفاهيميًا أكثر اتقانًا، وأن إحساس جونسون على وجه الخصوص باللياقة اللغوية وكذلك حسه الدقيق بالآثار الإيقاعية أكثر حدة، إلا أن أديسون هو الذى مهد الطريق، خاصة فى مقالاته عن الإبداع الحقيقى والإبداع الزائف (مجلة سبكتاتر، الأعداد ٥٨ - ٦٣)، حيث نجد معظم الأسس التى بنى عليها جونسون نقده للشعراء الميتافيزيقيين. فى الواقع، يقدم لنا تناول أديسون للتورية تعريفًا سلبيًا للمفهوم الأوجسطى عن اللياقة الشعرية poetic decorum؛ أى أن التورية نقيض ما هو "صحيح" فى الأسلوب، كما أنها نقيض ما هو قوى وموح ومثير عاطفيا.

(١٣) نفس المرجع.

وإذا تبنينا منظورا ما بعد رومانسي وبحثنا عن إحساس بالقدرة "الإبداعية" على الخروج على اللياقة، سنفشل فى إدراك الأثر التطهيرى لنقد أديسون القاسى للابداع الزائف false wit.

فى الفترة نفسها، كان بوب هو الذى قدم الإسهام الجوهرى الآخر فى تطور المناهج النقدية. وهنا كان الكاتب المبدع مورطًا فى الأحكام النقدية، ولا تخفى علينا دلالة أن التقليدية النسبية لـ **مقالة فى النقد** Essay on Criticism (١٧١٢) تتحسن نتيجة لتجربة بوب فى العكوف على ترجماته لهوميروس؛ فعلى سبيل المثال، تبين مقدمة الإلياذة (١٧١٥) البصمة الخاصة التى تركتها على ذهنه المهمة الفعلية المتمثلة فى إيجاد لغة إنجليزية مناسبة تلائم آثار اللغة اليونانية: تزخر الهوامش بفقرات تعكس هذا الصراع. يركز بوب كثيرًا على "تلك الحرارة والطرب اللذين لا ينافسان" ويميزان لغة هوميروس ، ويقوم ضمنًا بتقويض الكثير من مبادئ اللياقة المعيارية عندما يقول: "الترتيب المضبوط والفكر السديد والإلقاء الصحيح والوحدات البارعة يمكن أن توجد بالآلاف، ولكن هذه الحرارة الشعرية – ذلك الخيال المفعم بالحياة vivida vis animi – لا نجدها إلا عند قلة قليلة"(١٤). وحتى عند هذه "القلة القليلة"، تكون الملكة أكثر تقطعًا، كما هو الحال عند فرجيل وملتون وشكسبير. ويتمثل أحد وجوه ما يحدث هنا فى أن الطاقة اللغوية قادمة لتبطل الامتيازات الشكلية لـ "ترتيب الموضوع" disposition، وبصورة أكثر ضمنية تبطل المهمة الأساسية المتمثلة فى "ابتكار الموضوع المناسب" invention، ولا يعنى ذلك أن بوب يتصارع مباشرة مع النزعة التقليدية عند لوبوسو وبوالو، بل إن أفصح فقراته هى التى لا ترجع ابتكار هوميروس للموضوع إلى إيجاد الحبكة وصبغها بدرس أخلاقى مناسب أو تصور موضوع عظيم، بل إلى ابتكار كلمات قادرة على إثارة الخيال وبعث الحياة فى "صور" العالم الإغريقى. وعلى الرغم من أن بوب يكتب باستحسان عن "الحبكة الرائعة" marvelous fable التى تكمن فى الإلياذة، فإن إحساسه بالإبداع الأعمق فى القصيدة يظهر عندما يتحول إلى "التعبير"، "الشمول

---

(١٤) نفس المرجع.

الواسع للصور" الذى يتجلى فى عمل هوميروس . وهنا يجىء الإلحاح الأساسى على أهدافنا فى العبارة: "تسلم بأنه أبو اللغة الشعرية، أول من علم «لغة الآلهة» للبشر". وينعكس ذلك فى حرارة التعبير والاستعارات "الجريئة" والمجازات الجذابة على نحو جذرى (١٥). ومن الواضح أن بوب يعتبر اللغة الشعرية أسلوبًا ممكنًا وعملية انتقاء لغوى تحرر الكاتب ليكتب بأسلوب أقوى وطريقة إعلاء عاطفى (ولفظى).

أرجع تلوطسون Tillotson استعمال مصطلح "اللغة الشعرية" poetic diction إلى درايدن عام ١٦٨٥، الذى انتقل عبر كتاب جون دينس **ملاحظات حول الأمير آرثر** Remarks on Prince Arthur (١٦٩٦) ومنه إلى بوب، ويظل هذا المصطلح مفهومًا أساسيًا طوال القرن التالى: يلاحظ جونسون أن كاولى Cowley، بصفته شاعرًا ميتافيزيقيًا نموذجيًا، جارح لأنه "لا ينتقى الكلمات". ويقدم لنا تلوطسون أكمل وأفضل تحليل للغة الشعرية فى النصوص الشعرية؛ أى الطريقة التى استغل بها الكتاب حتى عصر وردزويرث إمكانات الثروة اللفظية التى تم تخصيصها للشعر (١٦). لكن نظرية الموضوع أخذت مجراها الخاص. ومن المهم أن ندرك أنه لم تكن هناك قوانين لغوية صارمة فى الأدب القديم. من الواضح أن البلاغة الكلاسية فرضت مقامات الأسلوب(*) registers of style تناسب المهام الأدبية المحددة، وكان التقسيم الثلاثى المستويات، الذى يرجع إلى منظومة شيشرون البلاغية، يطبق فى العادة على النثر والشعر على السواء. وتم وضع الأساس النهائى لهذه اللياقة فى نظرية المعرفة عند أرسطو، حيث إن اختلاف القدرة لموضوعات المعرفة على أن يستوعبها الذهن بصورة ملائمة كانت تكمن وراء رؤية لذلك الواقع الذى يمثله الفن تمثيلاً محاكيًا (١٧). كانت اللغة السامية high للملحمة والمأساة تهدف إلى توليد إحساس بالدهشة ولفت الانتباه لآثارها الخاصة حتى

---

(١٥) نفس المرجع.

(١٦) انظر Tillotson, *Augustan Studies*

(*) فى الواقع تعنى كلمة register مستوى تعبير أو ضربًا من ضروب اللغة يستعمل فى مقام اجتماعى معين أو خاص، وهى تناظر المقام اللغوى فى اللغة العربية، لذلك ترجمناها هنا بـ"المقام"، والمقصود به هنا أن الموضوع أو المقام يفرض أسلوبًا معينًا على الكاتب يناسب هذا المقام أو الموضوع، لذلك فإن مقامات الأسلوب تعنى المستويات الأسلوبية المختلفة التى تناسب مقامات أو موضوعات معينة. (المترجم)

(١٧) S. Shankman, *Pope's Iliad: Homer in the Age of Passion* (Princeton, 1983), 9

تولد فى القارئ وعيًا بنطاق التعبير الذى يتم السعى للوصول إليه. أما الأسلوب الوضيع للملهاة وقصائد المناسبات فكان يهدف إلى المرور دون لفت الأنظـار: وهكـذا اقتـرب اقترابًا لصيقًا من الاستعمالات المألوفة للكلام اليومى وتفادى العبارات "المنتقاة".

ولكن لم تكن هناك لغة حقيقية بمعنى كلمات يتم فرضها أو تحريمها صراحة. فلقد جاء ذلك بعد عصر النهضة أولاً من مشرعى الشعر أمثال ماليرب Malherbe، ثم تـم نقل ذلك إلى إنجلترا مع تتويج وولر Waller ودنام Denham أستاذين لـــ "الـصحة" الجديدة فى الأسلوب. وتمحور هذا المذهب حول الفكرة القائلة بأن نسج(*) texture اللغة الأدبية يحدد حال وجدية ما يتم التعبير عنه. وجونسون، الذى ظل محافظًا طوال حياتـه النقدية فيما يتعلق بهذه النقطة، أورد التسويغ الأدبى لهذا المذهب فى القسم الشهير مـن كتابه حياة درايدن Life of Dryden: بدأ بملاحظة أنه قبل عصر درايدن "لم تكـن.... هناك لغة شعرية"، ثم تحول إلى شرح المصطلح: أى "لم يكن هناك نظام مـن الكلمـات خال من شوائب الاستعمال اليومى أو فى منأى عن جفاف المصطلحات الخاصة بفنـون معينة. فالكلمات المألوفة للغاية أو المهجورة تحبط هدف الشاعر". يتجنب الشاعر اللغـة "التى نسمعها فى المناسبات المقصورة على أناس معينين أو المفتوحة لكل الناس" (١٨). إنه أسلوب إعلاء من خلال الانتقاء والتهذيب والحذف والإبدال. يقول جونـسون إنـه قبـل عصر درايدن فشل الشعراء - ماعدا قلة من الكتّاب ذوى المواهب الطبيعية الفذة - فـى ملاحظة هذه "الدقة فى الانتقاء". كان ذلك المذهب مذهبًا سلبيًا قلبًا وقالبًا، بمعنى أننا نكون أكثر وعيًا بما هو محرم أو محذوف من وعينا بالمـسموح بـه. لـذلك فـإن الكتيـب

(*) تعنى كلمة texture النسج أو السبك، أى صدى الكلمات ووقعها الصوتى والدلالى والإيحائى على القـارئ وكذلك وقع الصور البلاغية والمحسنات اللفظية عليه، أى وقع المنظومة المتضافرة أو المسبوكة لمفردات العمل الفنى على القارئ، وبهذا المعنى يرادف هذا المفهوم مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجانى (القرن الخامس الهجرى) من نظم الكلمات، أى ترتيبها وتنسيقها، وما يترتب على ذلك من وقع للكلمـات وهـى تحتل مكانها وسط هذه المنظومة الأدبية أو الفنية، أى أن قيمة اللفظ تنبع من حسن اختياره ووضـعه فـى مكانه الصحيح الدال وسط الألفاظ الأخرى وما يولده ذلك من دلالة وجمال. (المترجم)

(١٨) Johnson, *Lives*, I,

السكريبلرى [نسبة إلى سكريبليروس] Scriblerian المضادة للبلاغة بعنوان **العاطفيــة المبتذلة**(*) Peri Bathous (١٧٢٨) يقدم نموذجًا ممتازًا للمعايير النقدية فى القرن الثامن عشر، حيث يتظاهر بمدح الخصائص المطلوبة لتحقيق "فن الغوص" فى الشعر، وهكـذا نجد أن الفصل الخاص بالتعبير يميز أربعة أساليب ويضرب أمثلــة عليهــا: "المنمــق" florid، و"المهذب" pert، و"الرائج الذى يتبع آخر طراز" alamode، و"الصعب المعقد" cumbrous. بالمثل، يمدح جيمس هاريس الاستعمال الملائم للغة قائلاً: "هنا اللغة أنيقة، دون أن تكون سوقية أو مفتعلة، وعلى الرغم من أن الكلمات شائعة، فإن دخولهــا فــى استعارة يجعلها غريبة من جراء هذا الاستعمال المجازى لدرجة أنها تكتسب مكانة عالية من خلال هذا التحوير، ومع ذلك تظــل مفهومة وواضحة دون أن تصــير مبتذلة" (١٩). توجد هنا صفات إيجابية – الوضوح، النظام، المكانة العالية، وهلم جرا – ولكن يغلــب الخوف مما هو شائع، فتتمثل الوظيفة الأولى لشعرية هاريس فى "تغريــب" الابتــذال أو الخسة.

أحيانًا يحسد النقاد اللياقة الظاهرة، ولكن الوهمية بالطبع، التى تقترن باللغــة الميتــة؛ فعلى سبيل المثال، لاحظ جونسون أن أديسون كان قادرًا على تناول موضوعات وضيعة فى أشعاره اللاتينية "التى لم يكن ليغامر بكتابتها بلغته [الإنجليزية]". ويأتى الــسبب فــى الحــال "عندما تكون المادة وضيعة... تقدم اللغة الميتة وسائل راحة عظيمة، حيث لا يوجــد شــىء وضيع فى هذه اللغة لأنه ليس هناك شىء مألوف" (٢٠). لا شك فى أن هذا سبب من الأسباب التى جعلت شعراء القرن الثامن عشر يكثرون من استعمال الكلمات والعبارات اللاتينية جزءًا

(*) فى الواقع تعنى كلمة bathos الإثارة غير الصادقة أو المفتعلة أو الفجة لعواطف مثل التعاطف أو الرقة أو الحزن وما شابه ذلك، كما تعنى الابتذال، لذلك ترجمنا عنوان هذا الكتــاب بـــ"العاطفيــة المبتذلــة"، أى محاولة مبتذلة أو مفتعلة أو لا تناسب المقام لاستدرار عاطفة ما لدى القارئ أو المشاهد أو المستمع نحــو الكاتب أو الخطيب وما يتحدث عنه. (المترجم)

(١٩) Harris, *Inquiries*, والشاهد فى هذا الموضع مستلهم من شكسبير Shakespeare's *Julius Caesar*

(٢٠) Johnson, *Lives*, II,

أساسيًا من لغتهم على أمل أن يمسكوا بقدر من ذلك الحياد فى النبرة. فى العادة تم إبـراز أن الكتاب انكبوا على كتاب **فن الشعر الإنجليـزى** *Art of English Poetry* (١٧٠٠) لإدوارد بيش Edward Bysshe بصفته مستودعا للتعبيرات المستهلكة والصفات المنتقاة، فعلوا ذلـك طوال القرن [الثامن عشر] تقريبا. ومن أهم ما كان فى الخلفية مستودع اللاتينية فـى كتيـب **خطوة نحو جبل بارناسوس**(*) *Gradus ad Parnassum*، وربما لم يكن كرستوفر سمارت Christopher Smart الوحيد الذى استخدم القواميس اللاتينية وسيلة تساعده على التـأليف. وجد سمارت عبارات قابلة للترجمة والاقتباس عند إينزويرث Ainsworth الذى راجع وليم يونج William Young قاموسه عام ١٧٥٢، كان سمارت الأصل لشخصية بارسون آدمز Parson Adams وصديقًا لهاريس وهنرى فيلدنج. ومع ذلك لم يـتم إظهـار دور وضـع المعاجم فى تأسيس المعايير الأسلوبية للشعر الإنجليزى فى القرن الثامن عشر.

كانت "اللغة الشعرية" diction حتى تلك اللحظة أسـلوب إعـلاء شـعرى *poetic* elevation فقط. ولم يكن الشكل الجديد، الرواية – التى كانت تكتب بالأسلوب الوسيط – قد دخلت فى مجال النقد بأية صورة جادة بعد. كان هناك إقرار بأن النثر يمكن أن يتطلب أحيانًا درجة من الإطالة البلاغية rhetorical amplification لتحقيق أثر رائع، وكان من الممكن انتقاء الأقسام مشبوبة العاطفة من كتابات ثوسيديدز أو شيشرون أو كلارنـدون Clarendon للتعليق عليها باستحسان. لكن معظم الضرورات حديثة العهد فى النثر ساعدت توماس سبرات على المطالبة بأسلوب نثرى أبسط، مؤكدًا على الجانـب الـدلالى denotative لا الجانـب الإيحائى connotative، وكان بيكون أكثر رواجًا من توماس براون Thomas Browne، وتجنب السادة الإنجليز حديثو العهد (بنيان Bunyan وديفو وسويفت) الأسلوب السامى high style فى معظم الأحيان. لذلك لا نعجب عندما نعرف أن البلاغة فى هذه الفترة لم تكن قـد سايرت صعود الرواية بعد. تعرض هيو بلير لمناقشة أعمال مـاريفو Marivaux وروسـو وديفو على عجل فى كتابه **محاضرات** (١٧٨٣)، بينما كتب جيمس بيتى مقالة عـن القـصة الرمزية الأخلاقية fable والرومانس فى كتابه **أطروحات أخلاقية ونقديـة** *Dissertations*

(*) جبل بارناسوس Parnasus جبل فى وسط اليونان، وهو جبل تقدسه ربات الفنون. (المترجم)

Moral and Critical (١٧٨٣) الذى يعتبر بداية التحليل الجاد للقصص النثرى - وكتاب مسيرة الرومانس *The Progress of Romance* (١٧٨٥) لكلارا ريف Clara Reeve كتاب أكثر تطورًا وأوسع تغطية. يتناول بيتى الموضوع من خلال مفهوم القصة الرمزية allegory (الذى لم يوف حقه فى معظم المنظومات البلاغية القائمة على الشعر)، ويلتفت لأعمال بنيان وسويفت وأربثنوت وديفو[٢١]. وكانت النماذج الموجودة قد استبعدت القصة الرمزية من الانطلاقات العليا للإبداع الأدبى، ولذا أنكرت عليها احتلال مكانة فى النقد الجاد.

فى البداية، كان النثر على سبيل المثال يعتبر مجافيًا للسمو - والسمو مفهوم أساسى تم تحليله فى موضع آخر من هذا المجلد. وكان يتم البحث عن السمو فى الأدب بين الأنواع السامية التقليدية: الملحمة، المأساة، القصص الدينية، أو على الأقل فى القصائد الغنائية البندارية [نسبة إلى بندار]. وهناك فقرة جذابة تناسب هذا الموقف فى خطاب أرسله فيلدنج إلى هاريس عام ١٧٤٢ بعد نشر رواية جوزيف أندروز مباشرة. يقول فيلدنج: "أخشى أن يتم التسليم بسهولة بأن أى نوع من الأسلوب غير السامى يمكن الوصول إليه من خلال النثر. وماذا يحدث لو استطاع الناثر أن يحقق ذلك، ورأى أن رفعة النثر وفخامته أسمى من رفعة الشعر وفخامته. هل تسمح لى بأن أقول إن الفردوس المفقود مكتوبة نثرًا"[٢٢]. يقوض فيلدنج هنا التمييز المعتاد الذى يقوم على أن ملتون كتب قصيدته الملحمية بالشعر المرسل blank verse، ويوحى ذلك بأن الأساليب المتاحة للناثر يمكن أن تعوض غياب القافية. وفيلدنج نفسه شخصية أساسية فى الموضوع. فممارسته كروائى انتزعت اعترافًا بالطريقة التى استغل بها الشكل الجديد الأنواع التقليدية وقوضها: ربما لم يتم الاعتداد إلا بممارسة ماريفو من هذه الزاوية. ولكن ماريفو لم ينظِّر لإجراءاته بالدرجة نفسها التى نظَّر بها فيلدنج الذى أثارت مقدمته لروايته جوزيف أندروز قضايا كبرى خاصة بالتصنيف والتعريف، وفى غضون سنوات كتب فيلدنج رواية أكثر إبانة لتقنياتها وأكثر وعيًا بذاتها وهى رواية توم جونز. كان

---

(٢١) Elledge, *Essays*, II,

(٢٢) *The Correspondence of Henry and Sarah Fielding*, ed. M. C. Battestin and C. T. Probyn (Oxford, 1993),

الناقد الذى بإمكانه أن يطور هذه النظرات الثاقبة ديدرو Diderot، إلا أن ذوقه مال لرتشاردسون، وظهرت طريقته الروائية أكثر وعيًا بذاتها في روايته ابن اخى رامو *Le neveu de romeau* ولم تنشر حتى عام ١٧٩٣ (وظهرت روايته جاك القدرى *Jacques le fataliste* عام ١٧٩٦). من الجدير بالذكر أن مداخل الموضوعات الأدبية فى دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie* سواء كتبها مرمونتل أو فولتير أقل جذرية وتقدمية من مداخل الموضوعات الاجتماعية والسياسية. ولكل هذه الأسباب لم يتم استيعاب الرواية على نحو مناسب في النقد السائد خلال تلك الفترة، وظلت قضايا الأسلوبية تدور فى مجال "الشعرية" بالمعنى التقنى أو التقليدى للكلمة (٢٣).

وأصبح من الشائع التفريق بين أنواع الشعر على أساس معجم مفرداتها، بالرغم من أن أمورًا أخرى مثل التراكيب اللغوية كانت تؤخذ فى الاعتبار. ويعبر روبرت لاوث Robert Lowth فى كتابه **محاضرات عن الشعر المقدس لدى العبريين** *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* (١٧٥٣ باللاتينية، ترجم للإنجليزية ١٧٨٧) عن هذه القضية كما يلى: طبيعة الشعر أن "يكون مختلفًا تمامًا عن اللغة الشائعة، لا فى اختيار الكلمات فحسب، بل وفى بناء الجملة حتى يحدث طريقة في التعبير متفردة وأكثر روعة". وبوجه عام، لم يشعر المنظرون أن من واجبهم أن يحددوا المفردات الدقيقة التى تحدث هذا الأثر الرائع، وكان على كل شاعر أن يضيف قائمة المفردات الخاصة به مستخدمًا ذوقه الخاص (أو فى الواقع العملى، من خلال الرجوع إلى كتاب بيشى أو باستيعاب العبارات اللاتينية فى اللغة الإنجليزية بالرجوع إلى مصادر مثل خطوة نحو جبل برناسوس). ويذكر نقاد مثل بيتى عددًا من العبارات الخاصة – عبارات مهجورة، صفات مركبة، وهلم جرا – ولكنهم يستشهدون بهذه العبارات توضيحًا لـ "الأسلوب الشعرى"، لا باعتبارها مكونة له (٢٤). وظلت مهمة البلاغة – كما كانت فى العصور القديمة – تتمثل فى بيان منهج واسع، وتحديد مستوى

---

(٢٣) يعالج المؤلف النثر ولكنه لا يطبق القصص بالرغم من جيد لهنرى وساره فيلبرنج Harris, *Inquiries*. Henry and Sarah Fielding.

(٢٤) Stone, *Art*,

التعبير اللغوى الكفء لمهام معينة، وهذا المنحى توفيقى، وليس تحليليًا. فنادرًا ما كان هناك شعور بأن "النقد التطبيقى" لنصوص مفردة، مثل ذلك الذى كان يقوم به أديسون وجونسون، ملائم فى سياق كتيب نقدى عام.

يختلف كيمز فى نواحٍ عديدة مهمة، فمجال إشاراته الضمنية allusions واسع بشكل استثنائى، فهو يشير إلى نصوص فرنسية وإيطالية ولاتينية، ويصر على الشعر، على الرغم من إقراره بترجمة ماكفرسون لأوسيان ويستشهد بشكسبير كثيرًا، كما أنه يهتم بالأدب الجديد أكثر من سابقيه، ولا يقتصر اهتمامه على فنجال(*) *Fingal*، بل يمتد ليشمل أعمال درايدن وبوب وسويفت وأديسون. وتقدم مناقشته مجموعة من النصوص الأدبية الكلاسية فى عصر نادرًا ما كانت تنشر فيه مجموعات كبيرة الحجم، وذلك وضع تغير فى العقود الأخيرة من القرن فقط. وأخيرًا، على الرغم من أن كيمز يحلل أنواع المجاز نفسه tropes مثل البلاغيين السابقين (الالتفات apostrophe، المبالغة hyperbole وما شابه ذلك)، فإنه يصب جل اهتمامه على بنية أساليب لغوية مثل التوازى التركيبى parallelism والطباق antithesis، ويتوقف أمام نظم الشعر versification طويلاً. والنتيجة أن كتابه **عناصر النقد** يقدم وصفًا أكمل وأكثر أدبية على نحو مباشر للقضايا الأسلوبية أكثر من الكتيبات التقليدية.

كتب كيمز جزءًا ذا جاذبية خاصة عن الصور البلاغية figures العديدة خاصة الاستعارة. وهنا يبدو لى، مع تقديرى واحترامى لستون Stone، أن مدخله الفلسفى دعم منهجه وجعله مقنعًا؛ فعلى سبيل المثال، شرحه للطريقة التى تتميز بها الاستعارة عن التشبيه ("فى الاستعارة، مازال الموضوعان متميزين من ناحية الفكر، ولا يندمجان إلا فى التعبير")[٢٥] يستبق المفهومين الحديثين عن المشبّه tenor والمشبّه بـه vehicle، أو الدال signifier والمدلول signified، ولذلك لا ندهش عندما نجد أن إ. أ. رتشارد I. A.

(*) وهو العمل الشعرى الذى نسبه ماكفرسون (١٧٦١) لأوسيان زاعمًا أنه ترجمه عنه. (المترجم)

(٢٥) Kames, *Elements*, II,

Richards يخصص بعض الصفحات لكيمز فى كتابه فلسفة البلاغة *Philosophy of Rhetoric*، حيث إن كتابه عناصر النقد يقدم رؤية متقنة للغة المجازية figurative language، علاوة على أن كيمز لا يتناول المفردات الشعرية poetic idiom على أنها مسألة كلمات منفصلة، بل يتناولها فى سياق منظومة لفظية(*) verbal patterning بما فيها التركيب النحوى syntax والإيقاع rhythm والصوت sound، ووصفه للأسلوب ينقل الخطاب من خطاب الكلام parole إلى خطاب اللغة(**) Langue. وإذا نظرنا إلى مشروع كيمز بوجه عام، نجد أنه يكف عن وصف الاستعارة بالنسبة لوظيفتها كأسلوب زخرفة أو تضخيم، فهو ينظر إلى المجاز على أنه وسيط تحويلي للفكر transformative agent of thought، وعلى الرغم من أنه يحتفظ بالمنهج التصنيفى للبلاغة القياسية، فإن الفئات أكثر تقدمًا عنده، وبذلك يقدم جدولا للأبدال الاستعارية metaphoric substitutions العديدة من ثلاثة أوجه: "كلمة ملائمة للسبب، تستخدم بصورة مجازية، لتفسير النتيجة" [٢٦]. وعلى الرغم من

(*) نجد هنا مفهوم النظم الجرجانى نفسه الذى تحدثنا عنه فى هامش سابق عند حديثنا عن النسج أو السبك، أى أن جمال اللفظ ينبع من انتظامه فى سلك أو عقد مجموعة أخرى من الألفاظ، ومن الجدير بالذكر أن الجرجانى يؤكد على ضرورة معرفة الشاعر بالنحو حتى يتمكن من وضع الألفاظ فى الموضع الذى يبرز المعنى الذى يريده وحتى يعرف المعانى المختلفة التى تتولد عن تغيير مواضعها. (المترجم)

(**) يميز سوسير بين الكلام parole (أى الأداء اللغوى لشخص ما حيث يعتبر هذا الأداء أحد التجليات الممكنة للغة، أى أنه مجرد حالة من حالات استعمال اللغة) واللغة langue (أى مجموعة القواعد والمفردات والقوانين والأعراف التى تشكل الرصيد أو المخزون الكامل للغة ما التى ينهل منها المتحدث عندما يتكلم). ومن الجدير بالذكر أن هذا التمييز يناظر تمييز تشومسكى بين الأداء performance (أى الأداء اللغوى لفرد ما، أو لكل الناطقين بلغة معينة على حدة) والكفاءة competence (أى مجموعة القواعد الكلية للغة التى يأخذ كل فرد منها بنصيب عندما يتكلم). ومن الملاحظ أن اللغة حسب المفهوم السوسيرى أو الكفاءة بالمفهوم التشومسكى نظام عام أو كامل لا يستطيع فرد أن يلم به إلمامًا كاملاً، أى أنه اللغة فى حالة كمالها. (المترجم)

(٢٦) نفس المرجع.

أن النقاد الأوائل اهتدوا إلى هذه الصياغات من آن لآخر، فإنهم لم يقوموا بالمهمة بمثل هذا الإتقان، كما أن تفريقهم بين الاستعارة والقصة الرمزية وهيئات الكلام والمجاز أكثر شكلية من التفريقات التى قام بها كيمز. علاوة على أن عرض كيمز المتوسع للاستعمالات المجازية "غير الملائمة" والأسس الجمالية لرفضها تدخل فى باب حسن التقدير النقدى الأصيل. ويمكننا أن نضيف قائلين إن كيمز سبق جونسون فى عدة نقاط: إذ عبر كيمز عام ١٧٦٢ عن الرأى نفسه فى محاكاة الواقع فى المسرح dramatic verisimilitude التى ذكره جونسون فى مقدمة لشكسبير *Preface to Shakespeare* عام ١٧٦٥، كما أن إيضاحه أن "الاستعارة الشاطحة للغاية... تصير غير مستساغة لأنها تجهد الذهن"، الذى يستشهد فيه بكاولى Cowley، تسبق كتاب حياة الشعراء *Lives of the Poets* لجونسون [٢٧].

فى الواقع، تستند مناقشة جونسون للشعراء الميتافيزيقيين على الأفكار المألوفة فى عصره، على الرغم من أنها أكثر فصاحة وذكاء وتفصيلاً من الشروح السائدة آنذاك، ويعجب بطاقة شعر كاولى، ويعرف الابتكار الذكى Wit بالنسبة للشعراء الميتافيزيقيين بأنه "نوع من ائتلاف الصور النشاز" discordia concors، وهى عبارة جعلت ناقدًا فى القرن الثامن عشر ينكر أن الصور البلاغية الشاطحة conceits مجرد تلاعب بالألفاظ، فإن جونسون ينكر على كاولى القوى التأثيرية الأساسية للشعر عندما يلاحظ أنه "ليس وجدانيا مطلقًا ونادرًا ما يعرف السمو". كما أن التناول المتواصل لما يساعد على نجاح التشبيه الشعرى يبلغ مكانة حكم قريب من حكم كيمز ("لوحظ أن التشبيه لا يكون مستساغًا بمزيد من قوة الشبه أو ضعفه") [٢٨]. وحتى نبسّط هذه الفكرة المعقدة، نقول إن جونسون يعمق ويهذب الفكرة السائدة عن اللياقة عندما يتناول القضايا الأسلوبية، ولكن من المؤكد أنه لا يتخلى عن مبدأ الصحة. يفشل كاولى وأنداده لأن وسائلهم اللغوية لا تناسب الآثار الشعرية التى يبغون تحقيقها: إنها مسألة انتهاك للياقة.

---

(٢٧) نفس المرجع.

(٢٨) Johnson, *Lives*, I,

أكثر صفة ألح عليها نقاش اللغة المجازية فى القرن الثامن عشر كانت إفعام الوصف بالحيوية البالغة vividness، أى القدرة على رسم صورة مفعمة بالحياة لما يتم التعبير عنه فى ذهن القارئ. ونجد أن النظرية المعرفية الكامنة وراء ذلك هى نظرية لوك. ولعل إرجاع هذه الحيوية التصويرية إلى استخدام بلوتارك للكلمة اليونانية enargeia(*) وقد أوضح جان هـ. هجستروم Jean H. Hagstrum كيف نشأ هذا المفهوم فى مجال البلاغة، ثم تم تعميمه ليشمل الأدب ثم الفنون البصرية. وتبناه تلاميذ لونجينوس، ثم تم الخلط بينه وبين المصطلح الأرسطي(٢٩) energeia(**) فى بعض الأحيان. ولكن التمييز بين المصطلحين لم يكن حاسما كما يرتجيه المنظِّر الحديث، ففى القرن الثامن عشر كان المصطلحان يستخدمان لتأييد كتابة توصل إحساسًا أو مشهدًا بقوة وفورية وتألق. فعند كل الكتاب الذين كانوا يتناولون الأسلوب قبل العصر الرومانسى، كان على الاستعارة [وكل أنواع المجاز بوجه عام] أن توصل رسالة محددة سلفًا بتأثير قوى. كانت هناك خلافات بين بعض النقاد ومدارس البلاغة المحافظة بدرجة أو بأخرى، ولكن لم يكن هناك نزاع حول أن اللغة المجازية يقصد بها الإعلاء والتجميل والتمثيل بوضوح خاص. وينبع ذلك من موقف شامل نحو الأسلوب يقيّم اللغة على أساس لياقتها، أى ملاءمتها للغرض التمثيلى، موقف يرى الصياغة اللفظية آلية وليست ابتكارية. وكان ذلك يسرى على المفهوم القديم للإلقاء elocutio باعتباره نموذجًا للنطق التعبيرى، كما أنه يسرى أيضًا على مفهوم الإلقاء elocution عند كتّاب من أمثال كامبل.

(*) تعنى كلمة enargeia الوضوح والتوضيح والشرح والوصف التفصيلى المفعم بالحيـاة، أى أن المصطلح يخص طريقة الوصف ومدى امتلاء هذا الوصف بمفردات وتعبيرات تجعل الشيء الموصوف متجسدًا وحيا فى مخيلة القارئ. (المترجم)

(٢٩) Hagstrum, *Sister Arts*.

(**) تعنى كلمة energeia الطاقة والعمل والنشاط وحيوية التعبير، وهى مشتقة من كلمة energos التى تعنى النشيط أو الفعال، وهذه الكلمة مشتقة بدورها من كلمة ergon التى تعنى "عمل" مضافًا إليها المقطع en- الذى حول الاسم إلى فعل، أى ان المصطلح يعنى التعبير المفعم بالحيوية، أى أنه يخص الصياغة اللغوية التى تقوم على اختيار الكلمات التى توحى بالحيوية والفعل والنشاط. (المترجم)

كان جيمس هاريس ناقدًا بإمكانه أن يحدث تغييرًا كبيرًا، وكانت له مواقف شديدة الفردية إزاء قضايا عديدة، وتبنى النظرة التقييمية الصارمة - "والآن بالنسبة للمعرفة، كيف نحب، ثم ما الشيء الجدير بالحب، أولهما موضوع البحث النقدى المسهب"(٣٠)- وله بعض الآراء الفطنة فى الاستعارة، إلا أنه يتراجع فى النهاية إلى الحاجة المعتادة لتفادى الحشو bombast من جهة، والسوقية vulgarity من جهة أخرى. ولسوء الحظ يعد كتابه أبحاث *Inquiries*، مثل غيره، كتابًا غير متأنٍ ومربك فى ترتيبه، ونادرًا ما يعكف على أى موضوع حتى يكون مقنعًا؛ فهو ينتقل بسرعة من اللغة الشعرية إلى الاستعارة على الرغم من أنه ينادى بهذه التمييزات فى النقد، كما أن اشتقاقه للألفاظ بمناسبة وبدون مناسبة على نحو قائل ("بما أن القصيدة من اسمها تراعى أمورًا عديدة تتعلق بالأرض، (القصيدة الزراعية Georgica)..." (٣١) يصرف القارئ عن النظرات الثاقبة التى يبديها فى جدله. هاريس مثال شيق للناقد الذى يرغب فى إعادة تأكيد المعايير الأرسطية التقليدية، فإنه يرفض (أو لا يستطيع أن يمتلك ناصية) المناهج البلاغية المعيارية فى التحليل. وبما أنه يكرس نفسه لمهمة إعادة القواعد إلى منزلتها السابقة حيث تسرى دومًا على كل الأدب الجيد، حتى على شكسبير الذى يبدو غير خاضع للقواعد، فإنه يقاوم تيارًا نقديًا كان يسعى لأن يستنبط معايير جديدة تستطيع أن تستوعب مجالا أوسع من النصوص. وساعد أديسون على أن تسير هذه الحركات نحو مجراها الطبيعى عندما مدح القصة الشعرية **صيد الطريدة** Chevy Chase وتناول "طريقة الكتابة التى تستلهم عالم الجان" fairy way of writing (مجلة سبكتاتر، العدد ٤١٩). حاول نقاد مثل هيرد Hurd ووارتون Warton أن يدخلوا عناصر قوطية وعجيبة فى مجال النقد، على الرغم من أن ذلك اقتصر فى الغالب الأعم على توسيع موضوعات الشعر والتخفيف من حدة قوانينه (فلم يدل أى من الكاتبين المذكورين بدلو كبير فى اللغة فى حد ذاتها). وهاريس أكثر تمسكًا بالتقاليد فيما يتعلق بالقضايا الأسلوبية (على سبيل المثال،

---

(٣٠) Harris, *Inquiries*,

(٣١) كان المؤلف يؤمن بنقل المعرفه عن طريق مناقشة معانى الكلمات وأصولها انظر Harris, *Inquiries*, Fielding, *Correspondence*, p. 163

الجناس الاستهلالى alliteration أو استعمال الكلمات أحادية المقاطع monosyllables)، فإن عجز عن صب تعليقاته غير المتجانسة فى أى شيء أكبر من مجرد جدل متفكك لصالح المعايير التقليدية. وهو يقتبس كثيرًا، وأحيانًا تكون هذه الاقتباسات فى محلها، إلا أنه كان يفتقر الحس الفعال باللغة الأدبية الذى كان من الممكن أن يستنبط أسلوبية متجانسة من هذه المواد.

وهنا يمثل هاريس أحد طرفى السلسلة النقدية، كما كان كيمز يمثل الطرف الآخر. وكان جونسون أقرب إلى مركز هذه السلسلة حيث يطرح أفكارًا غير ثورية عن طبيعة اللغة الشعرية (كما رأينا)، إلا أنه تمكن من أن يخرج من إطار فئات البلاغة الصورية إلى النقد الدقيق التفصيلى لنصوص معينة، خاصة فى كتابه **حياة الشعراء**. عندما قال جونسون فى بحثه الذى نشره فى مجلة المستطرد (عدد ٨٦) إن ملتون "يبدو أنه التبس عليه أمر لغتنا التى يتمثل عيبها الأساسى فى الخشونة والفظاظة" (٣٢)، كان يردد شكوى عامة. ولا يميزه إلا الأسلوب القائم على البرهان، الذى سمح له بأن يحدد الموقع الدقيق ("الإيقاعات الفظة") فى نص ملتون وسببها، كما يميزه تجنبه للفئات المدرسية لصالح تقدير وظيفى متحرر سريع لأسلوب الكاتب.

-٣-

يتردد هذه الأيام أن كل قصة تاريخية نوع من القصص المختلقة التى يتم تلفيقها لأغراض أيديولوجية. ولا شك فى أن قصة النظريات الأسلوبية فى القرن الثامن عشر يمكن أن تخضع لهذه الرؤية، حيث إنها انتقائية وقيمية. ولكنها ستكون فى هذه الحالة تاريخًا غريبًا للنقد تحل محل قصة مختلفة تمامًا. كان الأبطال الأساسيون فى هذه القصة، فى الفترة بين هيمنة لوبوسو وبوالو وصعود الفلسفة الجمالية الألمانية، بريطانيين، فلقد كان درايدن وأديسون وبوب وجونسون أبرز عقليات نقدية أدبية فى ذلك الوقت، وكان أديسون وجونسون أكثر العقليات إبداعا فى التنظير للموضوع. ولا سبيل إلى إنكار أن البلاغيين الجدد فى منتصف

(٣٢) Elledge, *Essays*,

القرن وضعوا أساس نظرية تستمر حتى الفترة الرومانسية وحتى القرن الحالى. ولن يقبل كل المعلقين الدور الذى خصص لكيمز فى هذا الفصل، إلا أنه قد أضفى على الموضوع الطابع الفلسفى الواضح، فى ظنى، وأدخل فيه معيارًا للفطنة الأدبية، الأمر الذى منح كتابة عناصر النقد دلالة خاصة. ومن الصحيح أيضًا أن القصة التى رويناها ها هنا ما هى إلا حبكة فرعية وسط عشرات الحكايات المناظرة، التى تم سردها فى مواضع أخرى من هذا المجلد. إن استخلاص خيط وحيد من هذا النسيج الزاخر سيزيّف ما حدث بالفعل. ومع ذلك، هناك قدر لا بأس به من الصدق فى التسلسل الواسع للأحداث. واستند البحث فى اللغة الأدبية بعد أديسون على فكرة "الفعل الذهنى" الذى يقوم به القارئ استنادًا مطردا، ولم تعد الأسلوبية على يد ناقد مثل جونسون أو كيمز تعنى حشر التعبيرات الشعرية فى قوالب عديدة معينة مسبقًا، بل تعنى تحليل فعالية الكلمات فى الشعر بالنسبة لقدرتها على استحضار استجابة دقيقة لدى القارئ – وهى قضية يتم بحثها بالنسبة لنسج الكلمات وتداعياتها ودمجها وهلم جرا، وكانت هناك نظريات يستند إليها مثل هذا الموقف من الأسلوب، إلا أنها لم تعد النظريات الجيدة الصنع للبلاغة التقليدية.

العمومية والجزئية

ليو دامروش Leo Damrosch

كان فى جعبة الكتّاب فى القرن الثامن عشر الكثير عن المكانة النسبية للعام general والخاص الجزئى particular، لكن بتلخيص آرائهم عن هذا الموضــوع، تبــدو التعقيــدات والتناقضات مثيرة للسخط والانزعاج إن لم تكن غير قابلة للتعليل. وحتى يكوّن المرء فكــرة واضحة عما كان يحدث فى ذلك الوقت، عليه أن يدرك أن القضية الأدبية النقدية فــى هــذه الحالة غير منفصلة عن القضية الفلسفية، وأن مناقشات هذه القضية تتخذ طابعًا جدليًّا.

لقد اصطبغت الأوصاف الحديثة لهذا الموضوع حتى عهد قريب بافتراضات الشعرية فى منتصف القرن العشرين، قال رينيه ويلك René Wellek عام ١٩٥٥:

يريد معظم النقاد المحدثين أن يكون الشعر مجسمًا وملموسًا ودقيقًا لا أن يكون مجردًا أو عامًا... يمكننا أن نبين أن بعض النقاد ما قبل الرومانسيين كانوا أول من رفضوا عن عمد الرؤية الأقدم للشعر بصفته مجردًا عامًا، وحذروا من "عروق زهرة الزنبق، ظلال الخــضرة النضرة". وحدث التحول فى أواخر القرن الثامن عشر، ولم نرجع إلى المثال الكلاسى الجديد (**تاريخ النقد الأدبى**، الجزء الأول).

فى هذه الصياغة، يفهم ويلك ناقدًا مثل صمويل جونسون (الذى يقتبس ويلك كلامــه) على أنه مكرس نفسه لــ"المثال الكلاسى الجديد" حيث يتساوى العام مع المجــرد وينــاقض المجسم والملموس الذى نفضله "نحن" وبعض النقاد "ما قبل الرومانسيين".

مثل هذا الوصف يشوه جونسون على نحو خطير بطريقة تدل على تنقيح مدرسة النقد الجديد للجماليات الرومانسية، وتواصل تلوين أوصاف القرن الثامن عــشر. ولكــن بعــد أن طويت افتراضات النقد الجديد الآن فى أدراج الماضى، يمكننا أن نتناول القضية بطريقة أكثر

موضوعية، ونلخص التساؤلات الأدبية والفلسفية والأخلاقية التى سعى نقاد القرن الثامن عشر للإجابة عليها فيما يلى: (١) ما نوع الأشياء التى يصفها الشعراء؟ (٢) ما نوع الأشياء التى يمكنهم أن يصفوها؟ (٣) ما نوع الأشياء الواجب عليهم وصفها؟

بالنسبة للنقاد الذين تشكلت مواقفهم فى القرن السابع عشر وتمسكوا بولائهم للأفكار الأفلاطونية، لا يمكن أن تكون لديهم مشكلة "عمومية" generality؛ لأن الجزئيات particulars لا تكتسب معنى إلا إذا تم النظر إليها على ضوء صورة أو فكرة عامة، ولذا قال جون دنيس John Dennis عام ١٧١١ إن هوراس يوجه الشعراء "ألا يستلهموا بشرًا معينين فما هم إلا صور، بل صور مشوهة، من النموذج العام العظيم، بل عليهم أن يرجعوا إلى ذلك الأصل الفطرى، وتلك الفكرة العامة التى وضعها الخالق فى ذهن كل مخلوق عاقل" (**الأعمال النقدية**، المجلد الثانى). أصبحت العمومية مشكلة – وفى بريطانيا أكثر من أية دولة أخرى فى أوروبا – عندما صارت متشابكة مع قضايا المنهج التجريبى empiricism، ذلك لأن المنهج التجريبى أكد على الفردية التامة للإدراك الذى احتاجه علم الجمال ليعيد استحضار قاعدة للمقولات الجمعية والنظرات الثاقبة القابلة للتعميم.

يسلم الفكر التجريبى بأن كل معرفة تنبع من التجربة، وأن التجربة تتأسس بدورها على الجزئيات. وكما يوضح لوك، يبرز سؤال: "بما أن كل الأشياء الموجودة مجرد جزئيات، كيف نتوصل إلى الصلات العامة؟" (**الفهم البشرى، الجزء الثالث، الفصل الثالث**). يقدم لوك تفسيرين متداخلين، إلا أنهما غير متطابقين؛ يقول أحدهما إن الفكرة العامة يتم التوصل إليها من خلال عملية إسقاط؛ كأن نتوصل إلى مفهوم "إنسان" مثلاً من خلال حذف كل ملامح البشر كأفراد، تلك الملامح التى نجدها عند كل البشر (الجزء الثالث، الفصل الثالث). أما التفسير الآخر فيستبق الموقف الذى طوره بِركلى Berkeley بعد فترة قصيرة، ويقول لا يمكننا أن نعرف إلا الجزئيات، إلا أننا عندما نقوم بالتعميم نختار ونهتم بصورة انتقائية بتلك الملامح التى تتقاسمها هذه الجزئيات مع غيرها من الجزئيات، مثل "البياض" كصفة للطباشير والثلج (الجزء الثانى، الفصل الحادى عشر).

في كلا التفسيرين، يعتبر التجريد abstraction أو التعميم generalization عملية ذاتية، وتدل على الترابطات بين الجزئيات التي لا توجد إلا متوطدة داخل ذهن الشخص (الذي يسترشد كما يضيف هيوم Hume بالتوقعات اللغوية التي تمليها العادة الاجتماعية). لا يشير التعميم - كما تشير نظرية الكليات(*) theory of universals عند أرسطو - إلى مقولات كلية universal categories موجودة بالفعل تشارك فيها الجزئيات إلى حد ما. إن فئات التصنيف مجرد بدع بشرية، فهي تستغل الصفات الموجودة بالفعل في الأشياء الجزئية، إلا أن هذه الصفات نفسها يمكن تصنيفها ووصفها بصورة مختلفة في المنظومات التصنيفية الأخرى.

إذا استخدمنا مصطلحات الفلسفة، يمكن القول إن هذه الآراء تعكس تحولاً ثقافيًا كبيرًا من علم الوجود ontology إلى نظرية المعرفةepistemology، وهو تحول يؤكد المدركات الحسية المتمايزة للوعي الفردي بما أسماه ريتشارد رورتي Richard Rorty "انتصار البحث عن اليقين على البحث عن الحكمة" (الفلسفة). لكن كما أوضح رورتي، اليقين هو بدقة ما يصير مستحيلاً، لأن الوصف التجريبي للذهن كمشاهد داخلي يقول بأن ما ندركه ليس الأشياء

(*) الكلي هو من أو ما يشمل جميع الأفراد الداخلين في صنف معين مثل كلمة إنسان التي تشمل جميع أفراد البشر، أو كلمة حيوان التي تشمل جميع أفراد البشر والحيوانات الأخرى أو كلمة كائن التي تشمل جميع الكائنات، وتشمل الكليات عند المدرسيين: الجنس (الكلي الذي يطلق على عدة أنواع مثل كلمة حيوان عندما تطلق على الإنسان) والنوع (الكلي الذي يطلق على عدة أنواع تنتمي للجنس نفسه مثل إنسان وبقرة وفرس وأرنب بالنسبة للكلية حيوان التي تعد الجنس الشامل لهذه الأنواع) والفصل (الكلي الذي يطلق على نوع تحت جنس أو يميز نوعًا عن آخر كالنطق بالنسبة للإنسان أو النباح بالنسبة للكلاب) والخاصة (الكلي الذي يدل على نوع واحد ويتعلق بصفة عارضة في هذا النوع كالضاحك بالنسبة للإنسان) والعرض العام (الكلي المفرد العرضي الذي لا يدل على صفة جوهرية لتحديد ماهية الشيء أو طبيعته ويشترك في معناه أنواع كثيرون كالبياض بالنسبة للثلج، فهذا البياض صفة أيضًا في الورق والجير وغيرهما الكثير). ومن الجدير بالذكر أن المدارس الفلسفية تختلف حول الكليات فيما يتعلق بوجودها في الذهن أم خارجه: فتقول الواقعية إنها توجد خارج الذهن وتقول التصورية بوجودها في الذهن وتقول الاسمية بأنها مجرد أسماء لا أكثر ولا أقل. (المترجم)

نفسها، بل "أفكارنا" عنها (وهذه الأفكار قد تكون صورًا موثوقًا بها لهذه الأشياء أو لا تكون كذلك). لذلك فتجانس الطبيعة البشرية مسلمة جوهرية، عند كل من هيوم ولوك. التجريد عملية ذهنية لاستغلال الأفكار، وحتى نتجنب الارتياب فى أحدية الأنا(*)، من الضرورى القول بأن التجربة المشتركة لدى البشرية تضمن صدق Solipsistic Scepticism هذه الأفكار.

من المعقول أن نكتشف عنصرًا اجتماعيًا سياسيًا فى انشغال القرن الثامن عشر بالعمومية: فكما أن الميل الدائم نحو النظام "التنسيق" order و "الإتبَاع" subordination يعكس إحساسًا قلقًا بانهيارهما، كذلك يستجيب التأكيد على الحقائق العامة واتساق الطبيعة البشرية لنوعين من التحديات وهما الفردية الجذرية radical individualism والنسبة التاريخية historical. صرح هيوم: "هل تريد أن تعرف عواطف الإغريق والرومان وميولهم ومجرى حياتهم، عليك بدراسة طبع الفرنسيين والإنجليز وأعمالهما دراسة جيدة" (**بحث** *Inquiry*، الجزء الثامن، الفصل الأول). وهنا يتضح البعد الأخلاقى للعمومية: إن ارتياب هيوم خطوة أولى نحو التعرف على الأساس الراسخ للتجربة فى العرف الاجتماعى و "العواطف" التى توجه ذلك العرف. لذلك لم ينشد المنظرون فى القرن الثامن عشر "عمومية المتوسطات، كما يعتقد بعض الباحثين، أو عمومية عديم الملامح أو المجرد أو المبهم، بل عمومية الاشتمال والمجتمع الأخلاقى" على حد قول وليم إدنجر (جونسون).

(*) كلمة solipsism مشتقة من كلمة لاتينية مكونة من جزأين أحدهما solus بمعنى "وحده" أو "بمفرده" والثانى ipse بمعنى "الأنا" أو "النفس". ويترجم مجمع اللغة العربية بالقاهرة مصطلح solipsism بـ"وحدة الأنا" ولكن هذه الترجمة توحى بدلالات مخالفة للمعنى المقصود، فتوحى – على غرار مصطلح وحدة الوجود – بأن الأنا كل متوحد ليس به انقسام أو انشطار، وليس هذا هو المقصود بالمصطلح. فيدل المصطلح على نظرية تقول بأن الأنا أو النفس البشرية هى الشىء الوحيد الذى تمكن معرفته أو التحقق منه، أى أن الأنا هى الحقيقة الوحيدة. لذلك عدلنا عن تلك الترجمة، ويمكننا أن نترجم المصطلح بـ"واحدية الأنا" أو "أحدية الأنا" أو "مركزية الأنا" حيث يمكننا أن نستغل دلالات لفظى "الواحد" و"الأحد" اللذين يستعملان لوصف الله سبحانه وتعالى باعتباره الحقيقة المطلقة الوحيدة فى هذا الكون. (المترجم)

إن هذا التأكيد على مجتمع التجربة يكمن وراء العملية التى جعلت منظــرى القــرن الثامن عشر يؤمنون - اتباعًا للافتراضات التجريبية عن الأسس الملموسة للتفكيــر - بــأن المصطلحات العامة تتلقى تجسيدًا محددًا وواضحًا في ذهن كل قارئ[1]. مالت الدعوات مــا بعد الرومانسية إلى الجزئية فى الخواص particularity إلى تجاهل الحقيقة القائلة بأن كل الكلمات عامة، إشارة إلى شيء غير موجود بصورة فورية، ولابد من تخيلها علــى أســاس خبرة القارئ (سواء أكانت هذه الخبرة تتصل بالأشياء "الحقيقية" أم بالطريقة التى تستعمل بها الكلمات)، كما تجاهلوا أيضًا الطريقة التى جسدت بها الممارسة الشعرية فى القــرن الثــامن عشر درجة من الخصوصية specificity يمكن ألا توحى بها التصريحات عــن العموميــة. على سبيل المثال، إن وصف بوب لمصير بكنجهام Buckingham فى **رسالة إلى باثيرست** *Epistle to Bathurst* وصف كثيف فى تفاصيله كثافة تماثل أسلوب وردزويرث:

على مرتبة كانت مصنوعة مــن نفايــة الــصوف، لكــن تــم إصــلاحها بــالقش، بستائر مطرزة، لم تكن هناك نية إلى شدها قط....

إن تعليق بوب على النشيد السادس، البيت ٥٩٥ من ترجمته لــ الإلياذة، حيث يتراجع الطفل أستياناكس(*) Astyanax خائفًا من خوذة أبيه اللامعة، يوضح الموضوع النظرى جيدًا:

لم تكن هناك لوحة أكثر روعة من هذه اللوحة... ما كل هذا إلا دقائق صــغيرة، إلا أنها تم اختيارها ببراعة شديدة لدرجة أن كل قارئ يشعر بقوتها فى الحال، ويمثل الكل فــى خياله بأكبر قدر من الحيوية، وذلك فقط يمكن أن يدحض الانتقاد الخاطئ الذى قام به البعض ويؤكد على أنه لابد على الشاعر أن يجمع الجزئيات العظيمة والنبيلة فى لوحاتــه... هنــاك فرق شاسع بين الدقيقة الصغيرة والدقيقة التافهة، وأصغر الدقائق تصير ذات أهميــة إذا تــم اختيارها بعناية فائقة ولم يكن فيها لبس (قصائد).

---

(١) انظر *Willioam Youngren, Generality,Science , and poetie langiage*

(*) أستياناكس هو فى الأساطير الإغريقية الابن الصغير لهكتور وأندروماك، قتل عندما هزم الإغريق طــروادة. (المترجم)

كما يعيد القارئ خلق "اللوحـــة" الشـــعرية فى خياله، تدب الحياة فى "الجزئيات"، وما دام الشاعر قد انتقى هذه الجزئيات ونظمها جيدًا، يمكن لها، الصغير منها والكبير، أن تمثـــل الواقع بدقة.

هناك تعقيدات تواجه محاولة الجمع بين الكلية الكلاسية الجديدة والجزئيـــة التجريبيـــة empiricist particularity، وربما يمكننا فهم هذه التعقيدات جيـــدًا إذا بحثنـــا فيهـــا عنـــد جونسون ورينولدز Reynolds وبليك Blake، وهم ثلاثة كتّاب يمثلون كافة المواقف بدايـــة من التجريبية اللوكية [نسبة إلى لوك] حتى الأفلاطونية التى تم إحياؤها. مادامـــت الكلاســـية الجديدة تتضمن نظامًا من "القواعد" خاصًا بكل نوع genre-specific لم يحدث لهـــا تطبيـــع كامل فى بريطانيا، كما يتضح من ازدراء جونسون لـــ "نقـــد [فـــولتير] الـــدقيق والـــضئيل" لشكسبير (مقدمة، الأعمال الكاملة، المجلد السابع)، ولكن جونسون فى الوقت نفسه ينادى بـــ "تمثيلات صادقة للطبيعة العامة" فى سياق يستحق أن نصفه بأنه كلاسى جديد.

يدل مصطلح "الطبيعة العامة"، كما استخدمه معاصرو جونسون، دلالة غامضة علـــى سلسلة من العمليات التجريبية تجرى على معطيات التجربة، ويمكن أن يدل هـــذا المـــصطلح على: (١) أشياء يتم تأليفها من أجزاء توجد بصورة منفصلة فى الطبيعة، مثل جونـــو Juno عند الرسام اليونانى زوكسيس(*) Zeuxis الذى رسمها بناء على ملامح العديد مـــن النـــساء الحقيقيات، (٢) المتوسط الإحصائى لنوع بيولوجى، (٣) النمط البشرى النـــوعى generic human type، بصفته معيارًا يتجاوز الفروق المحلية، (٤) جوانب من العالم مألوفة علـــى نطاق واسع، تستخلص إشارة الشعر إليها إدراكًا مشتركًا(٢). ويبدو أن الصياغة الأخيرة هى التى كانت تجول فى ذهن جونسون فى العادة، فلقد قال لبوزويل Boswell إن "قيمـــة كـــل قصة تتوقف على صحتها، فالقصة صورة إما لفرد أو لطبيعة بشرية بوجه عام: فإذا كانـــت

(*) زوكسيس فنان يونانى قديم كان من أوائل الأثينيين الذين استخدموا التظليل فى فنهم، وبالتالى حقـــق درجـــة من درجات الواقعية لم يحققها أحد حتى عصره، وكانت قمة نشاطه الفنى بأثينا فى أوائل القرن الرابع قبـــل الميلاد وأثر تأثيرًا كبيرًا فى الفن اليونانى والرومانى القديم. (المترجم)

(٢) هذا الملخص يعتمد على : *Abrams, The Mirror and the Lang.*

زائفة، فإنها صورة للاشىء" (**حياة صمويل جونسون**، الجزء الثانى). وسواء أكانت الصورة تمثل فردًا معينًا أم الملامح المشتركة بين مجموعة من الأفراد، فلا يمكن فهمها وتقيمهـا إلا بالإشارة إلى ما يطلق عليه جونسون فى موضع آخر "الحس العام أو التجربة العامة للبشرية" (**حياة الشعراء**، الجزء الثالث).

لذلك تقوم العمومية عند جونسون على نظرية تجريبية فـى الإدراك تثبـت التوافـق الموثوق فيه بين الظواهر الخارجية وعمليات الذهن التى تنظم هذه الظواهر وتؤولها. يقـول جونسون عند تناوله لنقد درايدن إن "القواعد العامة تتوقف على طبيعة الأشياء وبنية الـذهن البشرى" (**حياة الشعراء**، الجزء الأول)، ويمكن تأويلها تـأويلاً موثوقًـا بـه؛ لأن "الطبيعـة البشرية متماثلة دومًا" (**مجلة المغامر**، العدد ٩٩، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى). كان هـذا الإصرار على التجربة المشتركة يملى مقاومة لاصطناع النوع الأدبى، مع تفضيل التمثيلات الشاملة لـ "فوضى الأغراض والأعراض المختلطة" التى [أى فوضى] تعكس "الحالة الحقيقية للطبيعة الدنيوية " (مقدمة)، كما يدل ذلك على تفضيل كل ما يحظى بألفة على نطاق واسـع. كل معرفة جزئية، لكن بعض الجزئيات أكثر عمومية عن بعضها الآخر. يقول و. ر. كيست W. R. Keast: "الطبيعة العامة هى... ما يتعرف عليه كل البشر فى كل مكان على أنه شبيه بأنفسهم، والطبيعة الجزئية هى ما يتعرف عليه البشر بوجه عام على أنه موجود فقـط فـى بعض الأزمنة أو تحت ظروف معينة أو عند أناس محددين" (أسـس نظريـة) لـذلك كـان استحضـار اللغة الأفلاطونية من آن لآخر فى كتابات جونسون استحضارًا "طنانـا"، ولـيس جوهريا، فكما يستنتج ج. هـ. هجستروم J. H. Hagstrum "أراد أفلاطون أن يقوم الجزئى بكشف العام أو الكلى، وأراد جونسون أن يقوم العام باستدعاء الجزئى" (**النقد الأدبـى عنـد جونسون**).

بما أن مهمة الشاعر تتمثل فى أن "يستحضر الوقائع فى الذهن" (مقدمة)، يجب عليـه فى البداية أن يوسع "ملاحظاته" الخاصة فى "نظرة واسعة المدى" كما يقترح جونسـون فـى الأبيات الأولى من قصيدته الزهـو الباطـل لأمـانى البـشرية *The Vanity of Human Wishes*. إن "المرآة الصادقة للعادات والحياة" عند شكسبير (مقدمة) عملية تراكم تجريبيـة:

"الطبيعة لا تمنح الإنسان معرفة، وعندما يتم تجميع الصور بالدرس والتجربة، لا يمكن للطبيعة إلا أن تساعد فى دمجها أو استخدامها. ولم يكن فى مقدور شكسبير إلا أن ينقل ما اكتسبه، وإن كان محظيًا من قبل الطبيعة، وبما أنه عليه أن يزيد أفكاره، مثل البشر الآخرين، من خلال الاكتساب التدريجى، نراه يزداد، مثلهم، حكمة كلما تقدم فى السن".

يتم تجميع الأعمال الأدبية من رصيد المعرفة هذا، ثم تأتى مهمة القارئ فى بعث حياة جديدة فى صور هذه الأعمال. وكما الحال فى وصف لوك للكلمات العامة أو فى مقالات أديسون التى نشرها فى مجلة سبكتاتر عن مباهج الخيال، يمنح القارئ وجودًا متخيلاً للوصف الشعرى من خلال التفاصيل المستمدة من التجربة الشخصية. ويقول جونسون إن كاولى Cowley يُضعِف "ما يمكن أن يكون فى العبارات العامة عظيمًا ومقنعًا" بسبب إحصائه الزائد للتفاصيل. "ربما قيل لنا إن جبريل مُنح أرق أو أنصع ألوان السماء، إلا أننا حرمنا من تطوير الفكرة وفقا لقدراتنا المختلفة على التصور" (**حياة الشعراء**، الجزء الأول). عندما أعاق كاولى التعاون بين الشاعر والقارئ "فقد عظمة العمومية".

إن ملاحظة جونسون (أو بالأحرى ملاحظته الشخصية إملاك Imlac التى يصورها) فى راسيلاس *Rasselas* أن الشاعر لابد أن يصف "الخواص العامة"، لا أن يعدد عروق زهرة الزنبق، تقوم على الأساس نفسه بالضبط": عليه أن يبين فى صوره للطبيعة تلك الملامح البارزة اللافتة التى تستحضر الأصل فى كل ذهن، ويجب عليه أن يهمل التمييزات الأكثر دقة التى ربما يلاحظها شخص ويهملها آخر" (الفصل العاشر). والعمومية بهذا المعنى نقيض الإبهام، نقيض لذلك النوع الذى يستهجنه جونسون فى مسرحيات راو Rowe حيث نجد "كل شىء عامًا أوغير محدد" (**حياة الشعراء**، الجزء الثانى). على العكس من ذلك، تمثل شخصيات شكسبير "أنواعًا"، لا "أفرادًا" محدودين؛ لأنها تعكس "تلك العواطف والمبادئ العامة التى تثير كل الأذهان" (مقدمة). "شكسبير جعل الطبيعة دومًا مسيطرة على العَرَض والصادفة، وحتى إذا احتفظ بالطابع الجوهرى، لا يهتم اهتمامًا كبيرًا بالتمييزات الإضافية والطارئة، تتطلب قصته الرومان والملوك، ولكنه لا يفكر إلا فى البشر". فى الواقع، يمكن أن يقول شخص ما إن شخصيات شكسبير فردية لأن خصائصها يمكن التعرف عليها عالميًا:

"الشخصيات الفضفاضة والعامة بهذه الصورة لم يتم تمييزها والحفاظ عليها بسهولة، ومع ذلك ربما لم يخلق شاعر آخر جعل شخصياته متميزة عن بعضها البعض بمثل هذه الصورة". بطريقة مشابهة تمامًا، تمتلئ روايات فيلدنج بتفاصيل زاهية، إلا أن هذه الروايات تقوم على نظرية فى الشخصية يمكن تعميمها ومتكررة تاريخيًّا (مثل-اليونان والفرنسيين عند هيوم) بالقدر نفسه. يعلن الراوى فى رواية فيلدنج جوزيف أندروز (١٧٤٢):

لا أصف البشر، بل أخلاقهم، ولا أصف فردًا، بل نوعًا. ربما يرد شخص قائلاً، أليست الشخصيات مستمدة من الحياة؟ وأرد عليه بالإثبات، أعتقد أننى ربما أقطع بأننى لم أكتب إلا ما رأيته باستثناء القليل. ليس المحامى حيًّا فحسب، بل يعيش منذ ٤٠٠٠ سنة (الجزء الثالث، الفصل الأول).

بالنسبة للعديد من معاصرى جونسون كان الوصف التجريبى للتجربة يفقد قوته، ومسايرة للتحول من المحاكاة mimesis إلى القوة التعبيرية expressiveness التى يصفها إبرامز Abrams فى كتابه **المرآة والمصباح** *The Mirror and the Lamp*، طالبوا بأن يعبر الفن عن تفرد عبقرية الشاعر، لا توافقه مع تجربة قراءته. كتب إدوارد يونج Edward Young عام ١٧٥٩ "الطبيعة توجدنا فى العالم أصلاء، فلا يوجد وجهان أو ذهنان متماثلين تماما، بل يحمل كل سمة الطبيعة الواضحة للتمييز" (**تخمينات حول الإنشاء الأصيل**).

اقترن هذا التأكيد على فردية الشاعر بالتأكيد على فردية الأشياء التى يصفها. وقلب جورج كامبل موقف جونسون فى كتابه **فلسفة البلاغة** *Philosophy of Rhetoric* (١٧٧٦): "كلما ازدادت عمومية الاسم بحيث يشمل أفرادًا أكثر تحت لوائه، وبالتالى يتطلب معرفة أوسع فى الذهن الذى سيفهمه فهمًا صحيحًا، وجب أن يكون غير مميز ومبهمًا" (الجزء الثانى). بالمثل، ينصح لورد كيمز الشاعر بأن "يتجنب المصطلحات المجردة والعامة بقدر الإمكان... فلا يمكن أن تصل الصور - التى هى عماد الشعر - إلى أى درجة من درجات الكمال إلا من خلال إدخال الأشياء الجزئية" (**عناصر النقد**، الجزء الأول).

يبرز رتشارد هيردRichard Hurd المساواة بين فردية الشاعر وخصوصية صوره: يفضل شكسبير "الفكرة المحددة على الفكرة العامة فى موضوعات استعاراته أو ملابسات وصفه" لدرجة أن "كل خاصية مفردة للأشياء" تصير مميزة، "وتبرز صورة الشاعر الخاصة بروزًا مميزًا أمام ناظرى قارئه" (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى). ولكن النقاد أمثال هيرد كانوا يفتقرون أساسًا نظريًا متسقًا لتفضيل الجزئيات هذا، وانتكسوا فى العادة على نحو متنافر إلى لغة المثالية الأفلاطونية Platonic idealism. يقول هيرد نفسه فى تعليقه على كتاب فن الشعر لهوراس يجب على الشاعر ألا يؤكد الجزئيات على حساب "الفكرة العامة للنوع"، وهى فكرة لا تجمع من "الحياة الحقيقية"، بل من "تصور أنبل لها يوجد فى الذهن فقط" (الجزء الأول).

تعبر أحاديث *Discourses* (١٧٦٩ - ١٧٩٠) يشوا رينولدز Joshua Reynolds عن هذه التناقضات تعبيرًا متواصلاً، وهى تناقضات متصلة ومتشابكة والتشابك لدرجة أنها تستحق أن يطلق عليها اسم نقائض antinomies، حيث يتم الشعور بأن المواقف التى لا سبيل لقياسها تتساوى فى درجة صحتها. ويتم التعبير عن القضية الأساسية فى الخطاب الأول، عندما يصف رينولدز التغير الذى حدث لرفائيل Raphael بعد أن شاهد لوحة سقف اسستونى Sistine Chapel لمايكل أنجلو: "استمد من هذه الطريقة المملة والقوطية وحتى التافهة التى تهتم بالتمييزات العرضية الدقيقة للأشياء الجزئية والفردية - استمد منها ذلك الأسلوب الفخم فى التصوير الذى يحسّن التمثيل الجزئى من خلال الأفكار العامة الثابتة للطبيعة". وهنا يحتل أسلوب التصوير هذا مكانة عالية نتيجة لاتساقه المزعوم مع "الأفكار العامة" بالمعنى التجريبى. ويؤكد رينولدز فى خطاب لاحق، كما أكد جونسون، على التساوى بين الصور الخارجية والتأويل الذهنى: "فكرتى عن الطبيعة لا تشتمل على الصور التى تنتجها الطبيعة فحسب، بل وكذلك على طبيعة الذهن البشرى والخيال وبنائهما وتنظيمهما الداخليين إذا جاز لنا أن نقول ذلك" (الحديث السابع). يمضى الرسام قدمًا، مثل الشاعر عند جونسون، من خلال "هذا الدمج الجديد بين تلك الصور التى تم تجميعها من قبل وإيداعها فى الذاكرة" (الحديث الثانى).

يستحضر رينولدز سلسلة كاملة من معانى العام التى ناقشها القرن الثامن عشر دون أن يظهر أنها قد تكون مترادفة تمامًا، فيمكن أن يدل العام على كل ما هو مألوف على نطاق واسع: "لا يمكن لموضوع أن يكون مناسبًا إذا لم يكن جذابًا بوجه عام... لابد أن يكون هناك شيء ما – إما فى الفعل أو فى الموضوع – يهتم به البشرُ بوجه عام، ويعزف عزفًا قويًّا على وتر التعاطف العام" (الحديث الرابع). ويمكن أن يدل هذا على المعتاد usual، كما فى المفهوم الكلاسى الجديد للياقة decorum: "لا يجب الدخول فى التفاصيل الجزئية. فيجب أن تمنح هذه التعبيرات للأشكال التى تنتجها مواقفها بوجه عام". كما يمكن أن يدل أيضًا على "الصورة المركزية" المثالية (الحديث الثالث) التى لا تعتبر الظواهر الموجودة إلا تقريبات جزئية لها إما كشكل من أشكال المتوسط أو كمثال شبه أفلاطونى لـ "الكمال".

ولذلك عندما يستحضر رينولدز التجريد بالمعنى اللوكى [نسبة إلى لوك]، يفعل ذلك فعلاً مختلفًا اختلافًا دالاً: عندما يتعلم الفنان "أن يميز أوجه القصور العرضية للأشياء وإضافاتها الزائدة عن اللازم وتشوهاتها عن صورها العامة، فإنه يشكل فكرة عامة لصورها أكثر كمالا من أية صورة أصلية" (الحديث الثالث). لم يساو لوك أو جونسون بين الجزئية والتشوه أو بين التجريد والكمال، ويقدم رينولدز هنا نظامًا قيميًا ذا أوجه شبه أقرب للجماليات الأفلاطونية من التجريبية. كما يعلن فى هذا الخطاب أن الفنون تطمح إلى "جمال مثالى أسمى من الجمال الموجود فى الطبيعة المفردة"، بالرغم من أنه مازال يؤمن بأن "هذا الكمال والجمال المثاليين العظيمين لا يجب البحث عنهما فى السماوات، بل على الأرض" و"لا يمكن اكتسابهما إلا من خلال التجربة". ويعلق هازرد آدمز Hazard Adams قائلاً إن رينولدز هنا يحاول "أن يجبر التعميم الاستقرائى المستمد من معطيات الحواس على أن يوافق الفكرة الأفلاطونية ويصير مطابقًا لها" "إعادة النظر فى خطابات رينولدز"، ولا يمكن لهذه المحاولة أن تصيب إلا قدرًا من النجاح فى أفضل الأحوال، لا النجاح كله.

يقوم علم الجمال عند رينولدز، كما هو عند جونسون، على أساس أخلاقى: ترفعنا العمومية فوق أوجه قصور الجزئيات ووساوسها، إلا أنه يختلف عن جونسون فى أنه على

استعداد لأن يصف هذه الحركة من الجزئى إلى العام بأنها "إعلاء" شبه أفلاطونى نصعد فيه إلى جمال مثالى يتجاوز عالم الجزئيات:

كما أن الحواس فى الحالة الدنيا للطبيعة ضرورية لتوجيهها نحو سندنا، عندما يكون هذا السند آمنا سنكون فى خطر إذا اتبعنا الحواس بعد ذلك... لذلك من الضرورى لسعادة الأفراد ومن الضرورى لأمن المجتمع أن يعلو الذهن إلى فكرة الجمال العام وتأمل الحقيقة العامة... الجمال الذى نبحث عنه جمال عام وفكرى، إنه فكرة لا توجد إلا فى الذهن (الحديث التاسع).

ينتهى رينولدز إلى أن "تأمل الجمال الكامل لا يتوافق من عدة نواح مع ما يتوجه للحواس فقط" (الخطاب العاشر)، ويوحى قلقه على "أمن المجتمع" بأساس لهذا الطموح يقع خارج نطاق علم الجمال.

هذه التصريحات متناقضة ظاهريًا لأنها تناقض الفرضيات التجريبية التى يؤيدها رينولدز فى موضع آخر، كما يمكن أن تبدو غير متوافقة مع طبيعة التمثيل البصرى؛ فمن بدهيات النظرية التجريبية أن الكلمات أشياء اعتباطية تستعمل فى تمثيل الأفكار، ولكن الصور التصويرية ذات علاقة أوثق بالأشياء التى تحاكيها، وكما يقول جونسون فى العدد رقم ٣٤ من مجلة أيدلر *Idler*: "لا يختلف الشعر والتصوير... إلا فى أن أحدهما يمثل الأشياء بعلامات دائمة وطبيعة، والآخر يمثلها بعلامات عرضية واعتباطية" (الأعمال الكاملة، المجلد الثانى). وأضاف جونسون فى حوار قائلاً إن "مظهر الطبيعة بوجه عام يمكن أن يكون مجال الشعر، لكن شكل الأشياء الجزئية لا يخص إلا الرسام" [٣]. كان رينولدز رسامًا محترفًا، يرى أن كل الأفكار حتى أكثرها "عمومية" لابد أن يتم توصيلها دومًا من خلال الصور البصرية الجزئية، وكان رينولدز، مثل العديد من منظرى الفن بداية من عصر النهضة فصاعدًا، منجذبًا بصورة شبه حتمية نحو اللغة الأفلاطونية، وليست اللغة التجريبية، التى يمكن أن توحى بمدى جزئية الصور.

John Hoole, the Biographical Preface to Johm Scott (of Amwoll), Critical Essays. (٣)

وفى هذا الاتجاه يؤكد رينولدز أن "الغاية العظمى للفن تتمثل فى التأثير فى الخيال" (الحديث الرابع)، وأن الرسام يحفز إنتاج الصور الذهنية مثلما يفعل الشاعر بالضبط:

كلما تم سرد قصة، يشكل كل إنسان صورة فى ذهنه للأعمال التى تقوم بها الشخصيات والعبارات التى تتفوه بها. والقدرة على تمثيل هذه الصورة الذهنية على لوحة التصوير هى ما نسميه الابتكار invention عند الرسام. وكما الحال فى تصور هذه الصورة المثالية، لا يدخل الذهن فى التفاصيل الدقيقة الخاصة بالملبس أو الأثاث أو المشهد الذى تدور فيه الأحداث، لذلك عندما يقدم الرسام على تمثيلها، يتبع تلك الظروف المصاحبة الضرورية الصغيرة بطريقة تؤثر فى المشاهد بقدر ما أثرت فى الرسام نفسه عند تصوره الأول للقصة (الحديث الرابع).

وهكذا لابد من كساء الأشكال البشرية فى اللوحة التاريخية، ولكن لابد من تعميم ملابسهم: "ليس الكساء صوفًا أو تيلاً أو حريرًا أو أطلس أو قطيفة: إنه منسوجات، ولا شيء غير ذلك".

وهكذا يستقبل "الأسلوب الفخم" بالإعجاب لا لأنه يصور الموضوعات النبيلة فحسب بل لأنه يستحضر سموًا يجعل سرد التفاصيل الدقيقة مستحيلاً. صحيح أن لوحات التصوير الزيتى، على خلاف القصائد، لا يمكن أن تنغمس فى الغموض الذى كان ضروريًا للسمو حسبما يرى بيرك (**بحث فلسفى** *Philosophical Enquiry*). فكما يلاحظ رينولدز، يمتدح بيرك وصف ملتون لحواء لأن ذلك الوصف يسمح "لكل قارئ أن يشكل التفاصيل حسب خياله الخالص"، بينما الرسام "مضطر لأن يعطى شكلاً محددًا، ويعبر عن فكرته الخاصة عن الجمال على نحو متميز" (الحديث الثامن). لكن إذا كانت هذه الفكرة عن الجمال عالمية من ناحية التصور، فإن "السمو فى التصوير، كما فى الشعر، يقوى بدرجة كبيرة ويستحوذ

استحواذًا كاملاً على الذهن لدرجة أنه لم يعد هناك متسع للاهتمام بالنقد الذى يركز على التفاصيل الجزئية" (الحديث الخامس عشر).

كان رينولدز رئيس الأكاديمية الملكية، ونظر إلى نفسه فى كثير من الأحيان على أنه متحدث رسمى بلسان ثقافته، ويلقى كتاب جون باريل **النظرية السياسية للتصوير** ***Political Theory of Painting*** الضوء على الرسالة الاجتماعية السياسية الضمنية لكتاب رينولدز. إن تأكيد رينولدز على العموميات البطولية لتصوير التاريخ يعكس دستور الإنسانية المدنية civic humanism حيث يقوم التصوير - بصفته فنًا حرًا(*) liberal art وليس فنًا عمليًا mechanical - بتدعيم الفضائل العامة للمجتمع الإنسانى بوجه عام - "فى كل بلد وكل عصر"، على حد قول رينولدز فى الخطاب الثالث. معظم الأفراد غير مؤهلين - نتيجة للفقر أو التزامهم الضيق بالاقتناء (مثل التجار الهولنديين الذين طلبوا الفن الملىء بالتفاصيل الدقيقة

(*) لقد ترجمنا كلمة liberal هنا بكلمة "حر"، وعلى الرغم من تشابه هذه الترجمة مع المعنى الحرفى للكلمة، فقد جئت بها على غرار الدراسات الحرة التى يقوم بها شخص ما بغية المعرفة، لا بغية تأهيله لحرفة أو مهنة معينة. ومن الجدير بالذكر أن مصطلح liberal arts يترجم فى سياقه القديم بـ"الفنون السبعة"، ويدل على نظام كان متبعًا فى الجامعات القديمة وجامعات العصور الوسطى بأوربا، ويدل على الفنون السبعة التى كانت تدرس بهذه الجامعات وهى النحو والمنطق والبلاغة(بما فيها المنطق) والهندسة والحساب والفلك والموسيقى، ويرى أرسطو وأفلاطون أن الفنون السبعة هى تلك الموضوعات التى تنمى ذهن المرء وأخلاقه وحسه، تمييزًا لها عن الفنون العملية أو التى تهدف إلى تحقيق منفعة عملية. وكان نظام الدراسة بجامعات العصور الوسطى مقسمًا إلى دراسة الفنون الثلاثة trivium وهى النحو والمنطق والبلاغة وتؤهل الدارس لنيل درجة البكالوريوس أو الليسانس فى الآداب بعد أربع سنوات من الدراسة، ثم دراسة الفنون الربعة quadrivium وهى الحساب والهندسة والفلك والموسيقى التى تؤهل الدارس للحصول على درجة الماجستير فى الآداب بعد ثلاث سنوات من الدراسة بعد الحصول على درجة الليسانس. ويطلق المصطلح فى الوقت الحاضر على العلوم النظرية أو الإنسانية فى الجامعات كالفلسفة والأدب والتاريخ والرياضة البحتة وما شابهها من العلوم التى لا تؤهل الطالب للقيام بمهنة أو حرفة عملية معينة، بل تقتصر على توسيع معلوماته وثقافته وتنمية قدراته العقلية والذهنية والحسية أو التذوقية. (المترجم)

للغاية الذى وضعه رينولدز فى مكانة أدنى من مكانة الأسلوب الضخم) - لمزاولة الفضائل العامة، فهذه الفضائل يمارسها النبلاء الأحرار فى وقت فراغهم، وهم الرعاة المثاليون لرينولدز وأكاديميته.

يرى باريل Barrell أن التزام رينولدز بالعمومية يمثل جماليات وحدة اجتماعية تشجع فيها تمثيلات "الصورة المركزية" المشاهد على فهم المصالح العامة وتأييدها مما يجعل "الجمهور" شيئًا أكبر من مجرد مجموعة من الأفراد. إن فردية الذوق شاذة بطبعها، وكما هو الحال فى الفكر الاجتماعى عند هيوم، يصدّق المذهب التجريبى للتماثل البشرى على الالتزام بقيم الجماعة. يقول رينولدز:

البنية الداخلية لأذهاننا والصورة الخارجية لأجسامنا متماثلتان تقريبًا، ويستتبع ذلك بالطبع، فيما يبدو، أنه بما أن الخيال عاجز عن إنتاج أى شيء أصيل بنفسه ولا يمكنه إلا أن ينوع ويدمج تلك الأفكار التى تمده الحواس بها، سيكون هناك بالضرورة اتفاق فى خيالات البشر كما أن هناك اتفاقًا فى حواسهم... يقر الذهن المنظم جيدًا بهذه السلطة، ويخضع رأيه الخاص للصوت العام... فالاتحاد العام للأذهان، من الدمج العام لقوى البشرية ككل، يصنع قوة لا سبيل إلى مقاومتها (الحديث السابع).

إن فهم الحقائق العامة يعنى التصديق على الوضع الراهن.

قام الشاعر والرسام وليم بليك William Blake - (ولد عام ١٧٥٧) وتشكلت مواقفه فى القرن الثامن عشر - بتذييل نسخة من خطابات رينولدز بحواش منتقدة حماسًا توضح صعوبات النظرية الجمالية فى القرن الثامن عشر، علاوة على أن عضوية بليك فى الجماعات السياسية الجذرية وتجربته كمصور نقاش يعانى فى سبيل كسب قوت يومه ملأته بالحنق الشديد على الأخلاق الاجتماعية التى يتكلم كتّاب أحاديث بلسانها. وكتب بليك على ظهر صفحة عنوان كتاب رينولدز: "نظرًا لأننى قضيت فترة ريعان شبابى وعنفوان عبقريتى تحت قمع السير يشوع وعصابته من الأوغاد المأجورين الماكرين دون وظيفة وبدون خبز، لابد

للقارئ ألا يتوقع أن يقرأ فى كل ملاحظاتى على هذه الكتب سوى السخط والاستياء" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة).

كُره بليك للتجريد والتزامه بـ "الجزئيات الدقيقة" معروف، وينظر إليهما فى العادة على أنهما يعكسان تفضيلاً رومانسيًا للفورية والتنوع. ولكن موقف بليك فى الواقع موقف أفلاطونى فى الأساس، وتتحول تعليقاته إلى استحسان كلما استخدم رينولدز اللغة الأفلاطونية. وبصفته مصورًا نقاشًا كان ملتزمًا بـ "خط فاصل...مميز وحاد ودقيق" (كشاف وصفى *Descriptive Catalogue*، فى الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة)، إلا أنه مقت المحاكاة الطبيعية ونادى بصور عامة تبدو فى العادة متسقة مع صور رينولدز. فى الكشاف الوصفى (كان مقصودًا أن يكون معرضا للوحاته) يتحدث بليك عن عالمية شخصيات تشوسر بطرائق متوافقة تمامًا مع آراء رينولدز عن رسم التاريخ: "شخصيات حجاج تشوسر شخصيات تشمل كل الأعمار والأمم... تتفاوت الأحداث العرضية على الدوام، ولكن الجوهر لا يتغير أو يتحلل مطلقًا".

يرى بليك أن اختلافه مع رينولدز ينبع من انشغال رينولدز التجريبى بالشىء المدرك فى مقابل تأكيد بليك التعبيرى على طريقة الإدراك. يمكن للشىء أن يكون عامًا ومتميزًا فى الوقت نفسه لأن الرؤية هى التى تمنحه التميز: "الرؤية محددة وكاملة " (حواشى رينولدز، الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة) "ليس للطبيعة مخطط لكن للخيال مخطط" (شبح هابيل *Ghost of Abel*). لكن هذه الرؤية للكلية universality مختلفة عن الوصف التجريبى للإدراك الذى يسانده رينولدز: "يعتقد رينولدز أن الإنسان يتعلم كل ما يعرفه، أما أنا فأعتقد عكس ذلك، أى أن الإنسان يجلب كل ما يمتلكه أو كل ما يمكن أن يمتلكه معه إلى العالم؛ فالإنسان يولد مثل بستان مزروع ومغروس بالفعل، هذا العالم شديد الفقر لدرجة أنه لا يستطيع أن ينتج بذرة واحدة".

كانت كليات بليك تشبه صور form أفلاطون شبهًا جوهريًا، وهذه الصور مواضع فطنة، لا مواضع إدراك – مواضع للرؤية التخيلية وليست "الرؤية الوحيدة" اللوكية، حسب مصطلحات بليك – وهذه الصور أبدية وليست زائلة ولكن بينما تكون صور أفلاطون أكثر

حقيقة من صورها فى عالم التغير، يصر بليك على التطابق بين مجالى الأبدية والزمن، اللانهائية والجزئيات. لذلك يظل بليك من أحد النواحى داخل النظام التجريبى الذى يرفضه عادة، معتقدًا أن الحقيقة الوحيدة التى يمكن أن نعرفها هى حقيقة الإدراك الفردى. يقول كانط فى **نقد العقل الخالص** *Critique of Pure Reason*: "أقصد بـ"الفكرة" Idea مفهومًا ضروريًا للعقل لا يوجد له شىء مناظر فى عالم المحسوسات" (**الجدل الإعلائى** *Transcendental Dialectic*، الجزء الأول، الفصل الثانى). ويرفض بليك ذلك باعتباره صياغة لعقل يوريزنى(*) Urizenic زائف، ويصر على أن بديهيات الكليات intuitions of universals لا يمكن إلا أن "تعطى عن طريق الإحساس"، على الرغم من أن ذلك يتم بطريقة إحساس متخيل شديد الاختلاف عن الإدراك السلبى الذى تصفه الفلسفة التجريبية.

لم يكن بليك ناسكا يطمح للهروب من عالم الحواس إلى مجال أسمى، بل يطالب دومًا بأن عالم الحواس سيتحول عن طريق نوع من الرؤيا الداخلية interior apocalypse. ونظرًا لأن بليك يستبقى الرباط التجريبى بين الفكر والإدراك فإنه يستشيط غضبًا من التجريد اللوكى. أراد بليك، مثل لوك، أن يقول إن كل شىء ندركه يتدفق من الإدراك مباشرة، ولكنه، على عكس لوك، يريد أن يقول لنا إننا لدينا طرائق روحانية للإدراك يمكن من خلالها فهم الأشياء باعتبارها تجسيدات للصور الكلية. ويقول فى **الكشاف الوصفى**: "إن من لا يتخيل ملامح أقوى وأفضل وضوءا أقوى وأفضل مما يمكن أن تراه عينه الفانية لا يتخيل على الإطلاق" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة).

ربما يقول قائل إن موقف بليك يعكس، من وجهة نظرية المعرفة، التأكيد على الجزئية الذى يميز الفكر التجريبى (مع أوجه شبه أقرب لبركلى Berkeley من لوك الذى كان بليك يحتقره)، ولكن هذا القائل يقول إنه، من وجهة علم الوجود، يتأسس هذا الموقف على

(*) كلمة يوريزنى Urizenic نسبة إلى Urizen الواردة فى عنوان قصيدة بليك الطويلة التى كتبها عام ١٧٩٤ بعنوان **سفر يوريزن** *The Book of Urizen* وهى قصيدة تتناول الاستبداد الذى يمارسه رجال الدين واللاهوت. (المترجم)

استعارات الأفلاطونية الجديدة التى كان بليك متبحرًا فيها. يكتب بليك فى هوامش كتاب **خطابات** لرينولدز قائلاً إن "كل معرفة جزئية"، لكن الصورة تتشكل فى الخيال. "كل الصور كاملة فى ذهن الشاعر، ولكن هذه الصور ليست مستخلصة أو مركبة من الطبيعة، بل من الخيال" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة). تحدث بليك عن الصور الكلية بطريقة تستدعى مجالاً شديد الاختلاف عن مجال العالم المألوف، حتى وإن كان ينادى بتجديد عالم الحواس. يعلق بليك فى بعض هوامشه على وردزويرث قائلاً إن "الأشياء الطبيعية أضعفت الخيال داخلى وأماتته وطمسته، ومازالت تفعل ذلك حتى الآن" (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة). فى رؤية يوم القيامة – وهى تعليق بليك على لوحته (المفقوده الآن) عن هذا الموضوع – يشطح بليك لدرجة أن يقول:

إن طبيعة الهوى الحالم للخيال غير معروفة كثيرًا، والطبيعة الأبدية ودوام صورها الموجودة للأبد تعتبر أقل دوامًا من الطبيعة التوليدية والنباتية، ومع ذلك يموت شجر البلوط، مثلما يموت الخس، ولكن صورته الأبدية وفرديته لا يموتان أبدًا، بل يتجددان فى بذرتها. بالمثل، تتجدد الصورة المتخيلة فى بذرة الفكر التأملى (الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة).

الصنوبر الحقيقى هو الصورة الأبدية، فى مقابل أشجار البلوط الزائلة الموجودة فى الطبيعة النباتية.

فى النهاية، يحقق بليك توحدًا بين العام والجزئى من خلال الإيمان، فى تصور ليسوع بأنه المبدأ الموحِّد الذى تتدرج فيه الخيالات الفردية. "تتمثل حيوية الصور العامة فى الجزئيات: وكل جزئى إنسان، عضو مقدس من أعضاء يسوع المقدس" (أورشليم، ٩١، البيتان ٢٩ – ٣٠، الأعمال الشعرية والنثرية الكاملة). إذا استخدمنا مصطلحات أسطورة بليك، يمكننا أن نقول إن الجزئيات الدقيقة لا يكون لها وجود حى إلا عندما تسهم فى هذه الصورة المركزية، وإذا لم تسهم فيها، ستنهار إلى ذرات غير مترابطة للتجريبية.

رأى [لوس Los] كل جزىء دقيق، مجوهرات ألبيون، تنسال أسفل
بالوعات الشوارع والأزقة كما لو كانت ممقوتة.

صارت كل صورة كلية جبالاً قاحلة للفضيلة
الأخلاقية، وتصلب كل جزىء دقيق فى شكل حبات رمل
(أورشليم ٤٥، الأبيات ١٧ – ٢٠).

كما أوضح إ. ر. فاسرمان E. R. Wasserman فى كتابه **اللغة الأكثر براعة** *The Subtler Language*، تطورت الجماليات الرومانسية كرد فعل على ضياع عالم تصورى يمكن اعتباره مستقلاً ومستقرًا. يضطر الفنان لأن يخلق نظامه الخاص فى صراع متجدد دوما للخيال، نظرا لأنه يواجه عالمًا ذريًا من "الأشياء التى لا تستطيع ملكاته الإدراكية أن تكون منها كلاً، وليس لأى شىء من هذه الأشياء قيمة خاصة". هذا الصراع، وليس أى اختلاف ضيق مع رينولدز حول الجزئية والعمومية، كان هو الكامن وراء تفكير بليك حول الفن.

السامى

جوناثان لام Jonathan Lamb

نشر فرنسيسكو روبورتيلو Francesco Robortello الطبعة الأصلية للمبحث الذى كتبه لونجينوس فى القرن الأول الميلادى بعنوان **السامى** *Peri Hypsous* عام ١٥٥٤. وعلى الرغم من أن هذه الطبعة تلاها طبعتا مانوتسيو Manuzio (١٥٥٥) وبورتا Porta (١٥٦٩) فإن هذا العمل النقدى المتميز لم يترك أثرًا؛ أى أنه لم تكن هناك محاولة لإعطاء السامى أكثر من مجرد دلالة أسلوبية، إلى أن ترجمه بوالو إلى الفرنسية بعد ما يزيد على قرن من الزمان (١٦٧٤). وبرغم ظهور ثلاث ترجمات إلى اللغة الإنجليزية فى الفترة من ١٦٥٢ إلى ١٦٩٨، إلا أن لونجينوس والسامى لم يحظيا برواج فى بريطانيا إلا بعد ترجمة وليستد Welsted عام ١٧١٢ (أعيد طبعها عام ١٧٢٤) وظهور كتاب سميث الرائج بعنوان **ديونسيوس لونجينوس عن السامى** *Dionysius Longinus on the Sublime* (١٧٣٩). ويمكننا أن نفسر الفترة الطويلة التى لم يحظ فيها السامى بالاهتمام النقدى – وتمتد من إعادة اكتشاف مخطوط باريس واستغلال السامى فى النقد وعلم الجمال – على أساس اعتداد النقاد الكلاسيين الجدد بأنفسهم، وأدى الصراع بين القدماء والمحدثين إلى عرقلة هذا الاعتداد بالنفس فى فرنسا وإنهائه كليًا فى بريطانيا. وعندما أخضع الكتاب الحداثيون تفوق الأدب الكلاسى والقواعد النقدية التى يسوغها لفحص دقيق، صار السامى قضية ملحة فى الحال، وكلا الطرفين اعتبر لونجينوس بطلاً يلعب دور النموذج المثالى للقديم ودور المغتصب الحديث بالتناوب. وسنتناول فى المقالة الحالية المسافة بين هاتين النقطتين: بين السامى باعتباره تلاقى القاعدة والممارسة والسامى فى أكثر جوانبه ثورية باعتباره حدثًا غير مسبوق.

القدماء والمحدثون والوطنيون

استوحى بوالو لونجينوس بصفته حليفًا قيمًا ذا نسب عريق وقادرًا على تشريع تـذوق الأنواع الأدبية والتعبيرات وتسويغها وفوق كل ذلك تجسيدها، تلك التعبيرات والأنواع التـى تبدو فوضوية للوهلة الأولى. ويقوم إعجابه بالقوة السامية التى تخلب جمهورهـا وتـستخفه طربًا على أفكار وطيدة عن "قاعدة الحس الجيد" التى يسترشد بها لونجينوس دومًا[١]. ولا يمل بوالو من تكرار أن لونجينوس فيلسوف ممارس مثل كاتو Cato أوسقراط. وبـين معتقداتـه وأفعاله تناغم دائم، يقول بوالو: "فى العادة يستخدم الصور البلاغية التى يناقشها، وعند حديثه عن السامى يكون فى أبلغ حالات السمو" (**مبحث السامى**، المقدمة)، وهى عبارة تعد أشـهر تقدير من جانب بوالو لسلامة أداء لونجينوس، وغالبًا ما يستشهد بها النقاد، وتعد هذه العبارة حكما كان له صدى طوال القرن الثامن عشر لأنه يضع ما يعتبر أصالة متمردة داخل بنيـة نموذجية؛ لأن لونجينوس عندما يؤدى المطلب الأدبى نفسه الذى يتحدث عنه (علـى سـبيل المثال، يقدم موضوع الاستفهام البلاغى فى شكل استفهام)، يفهم بوالو أن لونجينوس يحـول كل حالة من جرأة الخيال المستقل independent boldness إلى حالة تثبت القاعدة، أو على حد قول بوب فى صياغته للمبادئ الكلاسية الجديدة، فـى **مقالـة فـى النقـد** *Essay on Criticism*، لونجينوس ناقد "يدعم مثاله كل قوانينه، وهو نفسه ذلك السامى العظـيم الـذى يصوره"[٢]. إن ما عنده من تقديم وتأخير hyperbaton عندما يتحدث عن التقديم والتـأخير يبدو مظهرًا من مظاهر الفوضى، أى اخـتزال الإثارة العرضية فى قاعـدة الفن. ولا يقـول شيئًا لا يلائم الحالة، ولا يفعل شيئًا يخالف المعيار الذى تلتمسه براعته الفائقة علـى الـدوام. ويمكن تبرير شططه باعتباره تناسق السمو مع السمو، والمثال مـع القـانون والحالـة مـع

Boileau, *Traité du Sublime* (١)

Pope, *Essay on Criticism*, II (٢)

سابقتها. ويمكن قراءة جوانب أصالته على أنها شواهد جلال يمكن أن تكون مرجعيته السابقة مستترة، لكن استعراض هذه الجوانب لا يحل محل هذه المرجعية مطلقًا[٣]. كما أن هبوط السمو من أصل عظيم إلى محاك معتد بنفسه لا يستبعد ناقدًا يقول رأيه بحماس متقد. كان بوالو وبوب بارعين بدرجة مكنتهما من تقدير كيف وضع لونجينوس شطط فطنته تحت أمر القانون بكياسة وسماحة، وهما فى ذلك يرثان حافزًا لتكييف عدم الالتزام السطحى من جانب السامى بالقواعد على قوانين التقليدية الكلاسية الجديدة.

هناك جانبان من نقد بوالو هيمنا على النقاشات الكلاسية الجديدة اللاحقة للسامى، أولهما مثال لونجينوس الأسبق على السمو، وهو قصة موسى عن خلق النور، وثانيهما حكم بوالو على سمو لونجينوس عندما يتحدث الأخير عن موضوع السمو. قلما نجد ناقدًا فى التيار الكلاسى الجديد لا يمتدح فطنة لونجينوس فى فهم أهمية خلق الله للنور *Fiat lux*، أو ناقدًا يعترض على أنه مثال لمبادئه عندما ينطق بها. فى الواقع، يرتبط هذان الحكمان ارتباطًا وثيقًا، لأنهما يخصان توافق القول والعمل. إن علاقة موسى بالله مثل علاقة لونجينوس بموسى وعلاقة بوالو (وكل مقلدى بوالو) بلونجينوس. ونجد هنا تراتبية كبيرة تمتد من الكلمة الإلهية حتى أحدث النقاد عهدًا، ويمكن من خلالها فهم أروع تجليات الإلهام الأدبى، وربما أكثر تجليات الفوضى إزعاجًا، بأنها مثال المحاكاة النموذجية.

عندما يختلف بوالو مع بيرو Perrault ولوكليرك Leclerc وإويه Huet [٤]، يدافع بشدة عن هذه المواقف باعتبارها مواقف مهمة لمفهوم لونجينوس عن "الخيال المتروى" judicious boldness. شنت معركة مماثلة فى إنجلترا، وخسر من قاموا بشنها فى النهاية. حاول درايدن أولا (**دفاع عن الشعر البطولى** *Apology for Heroic Poetry*، ١٦٧٧) ثم بوب أن يقلدا تمثل بوالو الكلاسى الجديد للونجينوس واستيعاب أعماله لدرجة أن صارت جزءًا منه، إلا أن نقادًا تشكل أسماؤهم سجل أسماء الحداثة الغبية duncely modernism

(٣) انظر Wimsatt and Brooks, *Literary Criticism*

(٤) انظر Monk, *The Sublime*, and Levine, *Battle of the Books*

تفوقوا عليهما: وليم ووتون William Wotton، السير رتشارد بلاكمور Sir Richard Blackmore، ليونارد ولستد Leonard Welsted، جون دنيس John Dennis، ويتناول أولئك النقاد لونجينوس بإيمان ويجى(*) قوى بمبادئ الثورة [ثورة ١٦٨٨]، ويفسرون حياته وأعماله بأنها معارضة متواصلة للحكم التعسفى فى كل من السياسة والأدب. ونظروا إلى القسم الأخير من مبحثه الذى يؤكد فيه لونجينوس صراحة اقتران الحرية والفصاحة، والعبودية ونزعة التدهور فى الأدب نظرة حرفية باعتباره دفاعًا عن الديمقراطية، "حاضنة العبقرية الحقيقية"(٥). وعلى الرغم من الأدوار الحقيرة التى دفع أولئك النقاد للعبها فى الهجاء السكريبليرى Scribblerian satire فإنهم (خاصة دنيس) يؤكدون مقاومة القمع باعتبارها سموًا حقيقيًا، فى مقابل السامى الوجيز المهيب الذى كان القراء الكلاسيون المحدثون يفضلونه. حثت التأويلات المناصرة للحرية أكثر الإسهامات جاذبية فى علم الجمال والنقد فى النصف الثانى من القرن لأنها لا تبحث فى السمو باعتباره التجسيد الواثق للوساطة الإلهية وتجسيم سلطة القواعد المحددة سلفا، بل باعتباره طريقة لتقويض السلطة والاستيلاء عليها.

يقلل التأويل الكلاسى الجديد من السامى بصفته استجابة، وأحيانًا استجابة شديدة الحيوية، لقوة طاغية. وتلك هى المقاومة التى يشدد عليها تأويل الويجيين. تتناول العديد من أمثلة لونجينوس السامى بصفته أزمة بين سلطة مطلقة (سلطة الآلهة، "أو الدولة، أو حتى سلطة عاطفة مسيطرة) وحالة ذاتية يسميها النشوة transport؛ فذهن الضحية يستعيد منزلته التى فقدها عندما يواجه قوة لا سبيل إلى مقاومتها أو تصيبه "قدرتها المكثفة" أو يصيبه الذعر من حدتها أو يتلوى ألما تحت عذاباتها. وهذا الذهن "يتأثر تأثرًا كبيرًا بهذه الضربات الشديدة" لدرجة أنه بسبب نوع من الكدمات المواتية "يزداد نشوة وكبرياء داخليًا". وهذا دليل على

(*) الويجيون Whigs هم أعضاء الحزب السياسى الإنجليزى الذين عارضوا تولى جيمس دوق يورك (١٦٧٩ – ١٦٨٠) الحكم لأنه كان كاثوليكيًا، وكانوا يمثلون عليه الأرستقراطية والطبقة الوسطى الثرية طوال الثمانين سنة التالية. وفى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر كانوا يمثلون رغبة رجال الصناعة والمنشقين فى الإصلاح السياسى والاجتماعى، وكانوا لب الحزب الليبرالى، وهم يعارضون السلطة الملكية، كما أنهم صانعوا ثورة ١٦٨٨. (المترجم)

(٥) Smith, *Longinus*.

احتواء الذهن للسلطة التى هددت لتوها بتدميره أو شله. ويتحول التهديد إلى إسقاط لمبادرته الخاصة: "كما لو كان ما تم سماعه كان نتاجًا لإبداعه الخاص"، ثم يصير حرًا فى أن يصب تيار فصاحته على ضحية جديدة أو جمهور. فى هذه الحالات من الشد والجذب لا تتهاوى السلطة من فاعليتها القوية الحقيقية إلى محاكاة بلاغية يكون فيها موضع الخطر متمثلاً فى المسألة الأدبية للاستجابة التخيلية أو القراءة الإبداعية. فى كل الحالات تعمل البلاغة دومًا بسلطة حقيقية، وتشكل ارتدادًا سياسيًا على السلطة: "القاضى الذى لا يمكن استئناف حكمه... الطاغية، العاهل، أو أى شخص تخول له سلطة تعسفية أو سلطة غير محدودة. إن اللغة المجازية - التى يوليها لونجينوس اهتمامًا كبيرًا - علامة على تحول السلطة وأداة لهذا التحول فى آن.

كانت الملامح البارزة للمقاومة الحداثية للنموذج الهرمى للسامى الكلاسى الجديد تظهر فى الصراع بين بوب ودنيس Dennis حول اللغة المناسبة لله. و"قال الله" - ماذا ؟ - "ليكن نورًا، وكان نورًا". إن ذلك قول عن قول - "براعة الخطابة" التى علم بوالو العالم أن يبجلها - ولكن لم يكن ذلك يمثل الطريقة التى اختارها بوالو والكلاسيون الجدد الآخرون لتأويل هذه اللحظة عند لونجينوس؛ لأن القيام بذلك كان يعنى التواطؤ فى الهروب من القانون وتقويض هرمية الأمر. وبوالو نفسه يستخدم مقولة "ليكن نورا" *fiat lux* ليقوم بتمييز أخير بين السامى باعتباره مجرد مهارة بلاغية والسامى باعتباره طلبًا مذهلاً وملزمًا بـ "طاعة المخلوق لأوامر خالقه" (مبحث، المقدمة). ونظرًا لأن بوب ملتزم تقى بالسلسلة التى تربط كلمة الله logos بالناقد الحقيقى، طموحًا لأن يسترد مثل هذا القول الآمر السلطوى. ونجده عادة ما يجرب فى صياغة مقولة "ليكن نورا" بطريقة جادة وأحيانًا بطريقة هزلية، وفى النهاية يصيغ مقابلها - نوعًا من "ليكن ظلامًا" *fiat nox* - فى نهاية عمله الدنسياذة[٦] *Dunciad*. وفى كل الحالات ينشغل بوب بقدرة الكلمات على فعل ما تقوله، بدلاً من انشغاله بتراكم الصور

---

(٦) انظر: *The Rape of the Lock*, Canto III, II; "Epitaph. Intended for Sir Isaac Newton"; and *Windsor Forest*, II.

الجمالية. إن إعلان الملكة آن Anne للسلام يخلق السلام، وصيحة بلندا Belinda بأوراق البستونى Spades فى اللعب تجعل هذه الأوراق أوراقا رابحة trumps فى تلك اللعب الخاصة من أوراق اللعب. ولا يقدر بوب تلك الحالات بصفتها حالات من القول على القول، وهو مجاز حداثى يسخر منه أخوه فى النادى السكريبليرى سويفت(٧)، بل يقدمها بصفتها ميراثًا أصيلاً للإبداع الحقيقى true wit. إن أى تدخل مجازى بين النطق بالكلمة وتنفيذها كأمر يخل بخط سلسلة المحاكاة mimetic descent التى تربط بوب بالله، وهو ارتباط يكتسب من آن لآخر أبعادًا موسويه Mosaic فى محاولات إثبات العدالة الإلهية theodicies مثل كتاب بوب **مقالة عن الإنسان** *Essay on Man*. كما أن السخرية من البلاغة تمثل مهمة تقليده الساخر burlesque للونجينوس فى كتابه **الهبوط الساخر**(*) أو **فن الغطس فى الشعر** *Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry* (١٧٢٧). حيث يستهدف بوجه خاص المجازات الزائدة عن الحد مثل تحصيل الحاصل tautology والمبالغة hyperbole والحشو pleonasm التى يمكن الخلط بين إطنابها وبين البنية المزدوجة للعبارات الأدائية(**) performatives ("لا أحد سواه يمكن أن يكون نظيرًا له" أو "قسَم

(٧) Swift, "On Poetry: A Rhapsody", *Poems*, II.

(*) كلمة Bathous مشتقة من الكلمة اليونانية bathys التى تعنى "عميق". ويدل مصطلح الهبوط الساخر على المحاولة المفتعلة أو المبالغة فى الأدب لإثارة العاطفة، كإثارة الشفقة أو التعاطف أو الحزن. وكان بوب هو أول من استعمل المصطلح بهذا المعنى فى كتابه المذكور هنا عام ١٧٢٧ أو عام ١٧٢٨ كما تذكر دائرة المعارف البريطانية فى طبعتها الإلكترونية (٢٠٠٢). ويمكن أن ينبع الهبوط الساخر من التناول الجليل لموضوع مبتذل، أو من استعمال لغة وصور فخمة لوصف موضوع تافه أو من المبالغة فى التعبير عن العاطفة الحقيقية لدرجة الإفراط والافتعال. (المترجم)

(**) العبارات الأدائية هى تلك العبارات التى تؤدى أو تنفذ ما تقوله، مثل عبارة "أعتذر لك"، فمجرد النطق بها يحدث الاعتذار، وعبارة "أعدك بكذا" وعبارة "أنت طالق"، وهى عبارات لا تحتمل الصدق أو الكذب، = = وبالتالى لا يمكن الحكم عليها على هذا الأساس، وكان الفيلسوف ج. ل. أوستن Austin (١٩١١ - ١٩٦٠) أول من استخدم هذا المصطلح، الذى يقابل مصطلح العبارات التوثيقية constatives وهى

وجزئ العالم المنقسم إلى نصفين"، على سبيل المثال) (٨). السخرية هى المجاز الوحيد الذى تخول له وظيفة إجرائية فى هذه القائمة من التجاوز البلاغى غير الفعال(٩).

يحرص دنيس على إظهار سمو اللغة المجازية بقدر حرص بوب على إلغاء هذه اللغة. ويبدأ جدله بروعة الضوء وكيف أنه يهدى النفس إلى خالقها(١٠)، وينتهى بسؤال حاسم عن الطبيعة الرهيبة لقوة الخلق creative might: "ما يمكن أن يولد رعبًا أكبر من الرعب الذى تولده فكرة إله غاضب؟" (الجزء الأول). ولكن الخط الواصل بين هاتين النقطتين مختلف تمامًا عن خط بوب؛ فدنيس يستمد جل أمثلته من "القصيدة الجليلة ولكنها غير ملتزمة بالقواعد" أى الفردوس المفقود (الجزء الأول). ولا يستشهد بأى شيء سوى الالتفات apostrophe والتشخيص prosopopeia عند ملتون، وهما صورتان بلاغيتان تُدخلان "رحابة العالم" داخل مجال البشرى عن طريق تشخيصها (الجزء الأول). ويتحول إلى إظهار كيف أن لغة الله محرومة من تلك الإضافات المجازية، ولابد أن نجدها فاترة ومملة نظرًا لأنها تصل الأذن من أعلى إلى أسفل، وهى بذلك تخلو من أى تأكيد على الدهشة أو التعجب. إن كلام الله يكتسب قوة ورفعة السامى فقط عندما يحول الشاعر مشاعره الخاصة إلى الذات الإلهية Godhead، "يحول ضمائر الكلام دون وعى، ونظرًا لأنه ينسى من يتكلم [فى لحظة ما]، يعبر عن نفسه بتلك العواطف التى تكون لائقة بما فيه الكفاية عند الشاعر، ولكنها لا يمكن أن تكون كذلك عند الإله" (الجزء الأول). فلا يمكن أن ترتدى لغة الإله ثوب العاطفة إلا من خلال توسط الصور البلاغية وهيئات الكلام(*) figures (تشخيص العاطفة التى يتم

الجمل الخبرية التى تحتمل الصدق أو الكذب مثل "حدثت إصلاحات كبيرة فى جامعة كذا" حيث أن هذه العبارة تخبرنا بشيء قد يكون صادقا أو كاذبا. (المترجم)

(٨) Pope, *The Art of Sinking*.

(٩) انظر Weiskel, *The Romantic Sublime*

(١٠) Dennis, "Of the Grounds of Criticism in Poetry" (1704), *Works*, I.

(*) فى الواقع يستعمل المؤلف كلمة figures بمعناها المزدوج، حيث تدل على الصور الشعرية كالاستعارة والتشبيه والتشخيص، وكذلك على هيئات الكلام كالاستفهام والالتفات وما إلى ذلك، لذا دمجنا الترجمتين. (المترجم)

إسقاطها، أو الالتفاتات التى يخاطب بها شخصًا متخيلاً). ولا يهتم دنيس بمناقشة مقولة "ليكن نورا" بالشروط التى يقدمها بوالو وبوب، باعتبار – هذه المقولة – سامية على نحو أصيل نوعًا لأنها تمثل مصدر السلطة التى يستمدها كل شاعر نتيجة للطاعة، وبدلاً من ذلك ينتقل دنيس إلى مثال فوضوى، وهو معركة الآلهة التى يستشهد بها لونجينوس من عند هوميروس ويستشهد دنيس باستشهاد لونجينوس، ثم يستشهد بتعليقه على ذلك ليظهر أن تلك العاطفة وما يلازمها من صور بلاغية وهيئات كلام متراكمة لا يمكن أن تنفصل عن السامى.

من الواضح أن دنيس يستحوذ هنا على نموذجه كما فعل لونجينوس عندما أدخل كلمة "ملذا" فى اقتباسه لاقتباس موسى لكلمة الإله الخالقة، وبذلك يستبدل مجازًا بعمل، لافتًا الانتباه إلى نفسه وإلى استغلاله البلاغى للغة السلطة. ولا يتوانى دنيس فى استغلال التعارض الذى يتضمنه ذلك بين الأصل والمُقلِّد. وعندما يضع دنيس اقتباسه للونجينوس فوق اقتباس لونجينوس لهوميروس ، فإنه يُدخل زعزعة الهرمية السامية فى العلاقة بين كاتب السامى وقارئه. يشعر الكاتب بعاطفة ما عندما يفكر فى سلطة تفوق قدرته على الاستيعاب، ومن خلال اللغة المجازية يؤثر على القارئ بقوة تناظر قوة تلك الفكرة لدرجة أنها "من المستحيل مقاومتها"(الجزء الأول). وتظل هذه القوة فى حوزة الكاتب "إذا ما ظل متمكنًا" من بلاغته(الجزء الأول). ولقد أطلق دنيس على هذه القوة "القوة المتحدة لكاتب ما"، "قوة لا تقهر"، قوة "ترتكب اغتصابًا ممتعًا لنفس القارئ" (الجزء الأول). وسيضيع تمكن الكاتب من بلاغته بمجرد أن يغتصب القارئ مكان الكاتب. ويحدث ذلك عندما يصل القارئ إلى النشوة التى يقرنها لونجينوس بالمحاكاة، عندما تتضخم النفس "بكبرياء نبيل كما لو كانت قد أنتجت ما تقرؤه بصعوبة" (الجزء الأول). يحدث ذلك التحول للقوة عندما يستحوذ لونجينوس على اقتباس موسى، وعندما يستحوذ دنيس على اقتباس لونجينوس. ويدافع دنيس – فى مقالة تهاجم بوب على نظرته المتدنية للقراء المحدثين – عن حقه فى الاستحواذ، بأن يطبق حكم بوالو الشهير على وساطة الصور البلاغية: "لِمَ لا يقلد الناقد الحديث الصفات العظيمة للونجينوس، وعندما يتناول موضوعًا ساميًا، يتناوله بسمو؟" (**تأملات حول مقالة فى النقد** [١٧١١] ،

الجزء الأول). كان دنيس يتكلم بلغة كاتب تحرر لتوه من عبوديته اللذيذة لقراءة لونجينوس وملتون، ولم يعد خائفًا من "تكديس اقتباسات عديدة أحدها فوق الآخر" (الجزء الأول).

كانت وفرة المطبوعات التى نشرت فى خمسينيات القرن الثامن عشر عن الذوق والبلاغة والسامى علامة على مرحلة جديدة فى القراءات الحداثية لما كتبه لونجينوس. وعلى الرغم من أهمية وليم واربرتون William Warburton باعتباره المنفذ لوصية بوب، فإن تأويله لمقولة "ليكن نورًا" يعادى حماس أستاذه لهذه المقولة. ويستلهم لوكليرك[١١] Le Clerc ويقول بأن الأصل العبرى بسيط وعادى، وأن ثقافة لونجينوس اليونانية هى التى نزعت الألفة عن التوازى القياسى standard parallelism ومنحته الروعة السامية sublime éclat التى يتحدث عنها بوالو. إن الغرابة تحدث التغير نفسه فى شكل اللغة الفاترة للقدرة المطلقة الذى يحدثه التشخيص فى وصف دنيس لملتون. ولا يكشف ذلك شيئا عن طبيعة السلطة الإلهية، بل يكشف الكثير عن طبيعة الفصاحة التى يستنبط واربرتون أنها عرضية واعتباطية وتعتمد على العادة والشيوع"[١٢]. ويقول: "ما السمو إلا تطبيق لمثل هذه الصور باعتبارها ارتباطات اعتباطية أو عرضية، وليس هو فخامتها [الصور] الأصلية مهما كانت سامية ونبيلة"(الجزء الأول، ص ٧٠). بعد أن اعتبر واربرتون التحالف بين الصور الاعتباطية واللغة المجازية مميزًا للفصاحة والسامى فى آن، أعلن أن غايتهما لا تتمثل إلا فى "تقييد العقل وإلهاب العواطف" (الجزء الأول، ص ٧٥).

يتركز قلق واربرتون من الفصاحة فى كلمة "اعتباطية" وعلاقتها بالحالة "الذليلة والصبيانية" لليونان عند لونجينوس، فهذه الكلمة وتلك العلاقة يدلان على توافق بين نظام حكم ضعيف ولغة لم تصر قوية إلا لأنها فقدت أى ارتباط ضرورى بمبدأ أصلى إلهى. لا شيء يقيد أو يفوض الخطيب سوى العرف الراسخ، لذلك يترعرع لدرجة أنه يجعل الأشكال المتكلفة من الكلمات قابلة للتصديق بصفتها روعة أصيلة، مطالبًا بمبادئ لا تحفزه فى الواقع. ما يفتقده واربرتون يتخذه هيوم أساسًا لنظريته فى علم الجمال ولفلسفته السياسية.

---

(١١) Le Clerc, *Twelve Dissertations*.

(١٢) Warburton, *The Doctrine of Grace*, I.

وهناك ثلاث مقالات من مقالاته -عن **الفصاحة** (١٧٤٢) وعن **معيار الذوق** (١٧٥٧) وعن **العقد الأصيل** (١٧٤٨) - تسعى للنتيجة نفسها، ألا وهى أن كل القواعد والمعايير إذا تم تمحيصها تماما تجدها "غير مؤكدة وغامضة واعتباطية"(١٣). فالعنف والاغتصاب يمرحان فيما يسمى أصل المجتمع المدنى، وفى جذر الذوق لا يكمن شيء سوى الهوى. ولكن يمكن أن تتبع أسمى لغة من تحالف هذين العنصرين الاعتباطيين. إن فوضى الحكومات القديمة وجرائمها حفزت خطابة "سامية ومفعمة بالعاطفة" فى آن (**هيوم، عن الفصاحة**)، خطابة قادرة على الحد من السلطة الاستبدادية للقضاة والطغاة، بل والاستيلاء على هذه السلطة. ولكن "الذوق الأوفى عدلا" لهذه الخطب التى ألقيت وسط الظلم ليس مسألة عرف عام خاص بمعايير الحكم، بل مسألة "عنف ملائم" يمَارس على أى فرد يفتن بقدرة شخص آخر على إقناع جمهور ما بأن "عبقريته الخاصة ومصالحه وعواطفه وتحيزاته" لها قوة المبادئ العامة (**هيوم، عن معيار الذوق**).

أسست حجج هيوم وتحفظات واربرتون أرضية للمقارنة بين السمو القديم والخطابة السياسية الحديثة فى منتصف القرن الثامن عشر، ولم تظهر عليها أوجه شبه كثيرة مع السامى النموذجى الكلاسى الجديد، خطابة تحور سمو مبادئ الثورة التى نجدها عند الويجيين Whigs أنصار وليام الثالث أمثال بلاكمور Blackmore وولستد Welsted. وعلى الرغم من أن القدماء وطليعة المحدثين يختلفون حول السامى، فإنهم فهموا أن لونجينوس يؤازر ويطبق معيارًا للامتياز الأخلاقى والأدبى. كان "القاضى الغيور" عند بوب و"السياسى والناقد العظيم"(١٤) عند ولستد يؤمنان بقانون يعلو على تفرد الذوق. ولكن هيوم أزال استمالة النفوس الأخلاقية من النظام الصورى لذلك "العنف الملائم" الذى يغير أذهان الناس كما يغير علاقتهم بالسلطة. فلونجينوس عنده والبرلمانيون الوطنيون الفصحاء أمثال بت الأكبر Pitt the elder يعملون بصورة متماثلة فى الساحات السياسية التى تم طرد المبادئ الإيجابية منها، كما تم

Hume, "Of the Original Contract", *Essays*. (١٣)

Welsted, *Longinus*. (١٤)

طرد بديلها العام، ألا وهو الشعارات الحزبية. ويستخدمون "تعدد استعمالات"[١٥] البلاغة السياسية المثالية لإخفاء أو تمجيد التفاصيل الدقيقة للغايات الخاصة، مناورين فى سياق المبادرات الاعتباطية والتساهلات الاعتيادية التى لخصها جرمى بنتام Jeremy Bentham فيما بعد كما يلى: "الصواب هو الامتثال للقاعدة، والخطأ هو الانحراف عنها، ولكن لا يتم تأسيس قاعدة هنا، ولا يمكننا أن ندرك مقياسًا، ولا يوجد معيار نستند إليه؛ فلا يوجد إلا الشك والظلام واللبس"[١٦].

هذه هى الفترة المناسبة لتقييم الجانب السوفسطائى فى كتاب **عن السامى**، ذلك الجانب الذى يعتبر السامى فرعًا من التجربة السياسية. إن الثناء الذى يغدقه لونجينوس على ديموستنيز Demosthenes، لا بسبب الولاء غير الأنانى لقضية أثينا، بل بسبب دهائه البلاغى الذى يعضد به طموحاته متنكرًا فى شكل وطنى غير أنانى – إن هذا الثناء يمثل ذلك السوفسطائى الذى يهاجمه أفلاطون فى محاورتيه: **جورجياس** *Gorgias* **وبروتاجوراس** *Protagoras*. يقول هيوم إن سمو ديموستنيز يكمن فى تمثيله الماكر للإيثارية التى تخدع قضاته وتتفادى غضب الشعب (**عن الفصاحة**). يعرّف إيرل إجمونت Earl Egmont الشخص الوطنى الحديث بأنه شخص يحركه مبدأ أنه ليس لديه مبادئ على الإطلاق (لن تقيده مبادئ عامة ولن يرتبط بأى نظام خيالى، بل ستحكمه الأحوال والظروف)[١٧]، ويفسر إيرل شلبيرن Earl of Shelburne عكوف بت Pitt على دراسة الفصاحة تفسيرًا لاذعًا بالطريقة نفسها: "أمدته بفرص عظيمة لخدمة تحول ما، بأن مكنته بأن يتحول مثل البرق من مجموعة مبادئ إلى أخرى"[١٨]. من المثير أن نلاحظ كيف أسىء تطبيق النموذج الأصلى لمقولة "ليكن نورا" على لسان من قبل مثل هذا الخطيب اللبق. فى خطبة عن هيئة قضاة الصلح فى

(١٥) مصطلح يطبقه جودون على العنصر الهوائى فى "الفصاحة التى لا تقاوم" عند الوطنيين ويقول عن طموح بت Pitt إنه "الجزء الوحيد الذى تركته السماء عرضة للخطر فيه، وأدخل فى قصته ضعفا وتعدد استعمال لابد أن يشكل العيب الأساسى فى ذلك الوطنى الداعر". (Godwin, *Life of Pitt*)

(١٦) Bentham, *Of Laws*.

(١٧) *Faction Detected*; cited in Brewer, *Party Ideology*.

(١٨) Clark, *The Dynamics of Change*.

اسكتلندا يقلب بت الدفة على ما يعتبره طغيان المبادئ القطعية والقوانين الأصلية: "عندما يتعلق الأمر بالمبادئ الرئيسية [ويشرح ولبول كلام بت]، خشى [بت] دقة التمييز؛ خاف من ذلك النوع من إعمال العقل، إذا قمت بتصنيف كل شيء، ستختزل كل شيء في الجزئي، وعندئذ ستفقد المبادئ العامة العظيمة... لن يعود إلى سوابق للدواوين الشيطانية لتشارلز الثاني وجيمس – إنه لا يؤرخ لمبادئه عن حرية بلده بداية من تاريخ الثورة؛ إنها حقوق أبدية، وعندما قال الله، ليكن العدل عدلاً، جعله عدلاً مستقلاً" (١٩).

إن اللف والدوران الذى يؤثر على لغة التبرير عندما لا تكون هناك مبادئ راسخة للتصديق على اللغة، يضفى تكافؤاً جديدًا على صيغة بوالو عن السمو فوق السمو وتعديل دنيس لها، أى الاقتباس عن الاقتباس. فى العالم الذى تكون فيه العدالة عدالة، وفيه "يتعالى العظماء لأنهم عظماء، [و] يثير السوقيون اعتراضات تافهة لأنهم سوقة"، وفيه لا يقدم توبى Toby عم ستيرن Sterne تبريرًا لأنه يمتطى حصانًا خشبيًا سوى "ركوبه على ظهره ولفه به"، وفيه يرد هنرى فوكس Henry Fox على دعوة عاهلة لأن يحكم، لا بإجابة مؤدبة (نعم/ لا) بل بالسؤال عن التفاصيل ("لابد أن أعرف سيدى ما الوسائل التى ستكون فى متناولى، وإلا لن أستطيع أن أجيب عما لا أستطيع الإجابة عنه") – فى ذلك العالم لن يكون اقتران القضية بحكمها إلا خدعة لإكساب الإطناب مظهر السلطة، ولتحويل الافتقار إلى المبدأ إلى تفسير مقنع(٢٠). كون الشيء سموًا فوق سمو فى هذا السياق يعنى جعل البلاغة أداة لرغبة متجاوزة وغير نموذجية فى السلطة، وعدم تقديم تبرير التأثير فى هذه السلطة إلا بنجاح النتيجة (٢١).

فى فرنسا، لم يكن للسامى شأن كبير حتى قيام الثورة. فقبل ذلك التغير العنيف، لم يلق الهيكل الهرمى للسلطة السياسية مقاومة إلا من قِبل عقل عصر التنوير الذى لم يزعزع نظام النقد الكلاسى الجديد. بعض التأملات الفطنة عند ديدو وروسو حول طبيعة استجابتنا لتمثيل

---

(١٩) Walpole, *Memoirs*, II.

(٢٠) Clark, *The Dynamics of Change*; Sterne, *Tristram Shandy*, I; Walpole, *Memoirs*, II.

(٢١) انظر de Bolla, *Discourse of the Sublime*

الألم تمثل أقرب التأملات الفرنسية للقضايا التى تشغل النقاد الإنجليز والألمان فيما يتعلق بالسامى، فضلاً عن الإسهام المدهش فى نظرية السامى الهزلى comic sublime وممارسته فى كتاب ديدرو ابن أخ رامو *Le Neveu de Rameau*. من الجهة الأخرى، قدمت الثورة الفرنسية فرصا لا حصر لها لرموز البلاغة والمسرح لأن يكتشفوا فى قدرتهم على المقاومة جوعًا نهمًا للسلطة. جاءت مهن روبسبيير Robespierre ودانتون Danton وسان جست Saint-Just فى الهوة الواقعة بين نظامين فى الحكم، حيث إن بلاغة الوطنية المضحية بذاتها لم تساعد إلا على تتبع التحول الفجائى للسلطة من جماعة إلى أخرى. وكان هؤلاء الرموز للسامى الثورى الممثل لذاته يشتركون مع لونجينوس عند هيوم، ومع ديموستثيز عند لونجينوس، فى وضوح الرؤية الخاصة بافتقاد المبدأ الضرورى إذا كانت البلاغة ستبرر التغير السياسى السريع أو تتسبب فيه. يكشف شعار صعود اليعاقبة(*) للحكم - "أقدس واجب وأوجب قانون هو نسيان القانون" - عن إطناب السؤال البلاغى الذى طرحه روبسبيير على مؤتمر الحزب: "هل تريدون ثورة بلا ثورة؟"(٢٢). إن تضعيف الكلمات يحاكى التحول الملح المستبد لسلطة تتم ممارستها دون قانون أو سابقة: كانت كل لحظة من لحظات مثل هذه القوة قدوة لذاتها لا بمقتضى التاريخ أو التراث، بل بمقتضى ذيوع صدى نجاحها الخاص. إن أوضاع روبسبيير الموسوية فى أثناء عيد الكائن الأعلى Festival of the Supreme Being، مثل ترديد بت لمقولة "ليكن نورًا"، تحتفى بالسلطة التى يغتصبها الخطيب بفروض منطقية بدهية. ومن هنا ينبع موقف سان جست من خطيئة الحكام المطاح بهم: "كل ملك مغتصب".

(*) اليعاقبة Jacobins جماعة سياسية راديكالية متطرفة تأسست فى أثناء الثورة الفرنسية وأطاحت بالجيرونديين Girondists (وهم حزب من الجمهوريين المعتدلين، وسموا بهذا الاسم لأن العديد منهم كان من منطقة جيروند Gironde فى شمال غرب فرنسا) عام ١٧٩٣، وكان روبسبيير قائدًا لهم، وأسسوا حكم الإرهاب Reign of terror وأصبح هذا الاسم يطلق على كل ديمقراطى جمهورى متطرف أو كل راديكالى سياسى متطرف أو يسارى. (المترجم)

(٢٢) Cited in Schama, *Citizens*.

السلطة والبلاغة

فى العادة يتم تأويل تطوير بيرك للسامى الويجى Whig sublime فى كتابه بحث *Enquiry* على أنه مفارقة تاريخية؛ لأنه بعد أربعين عامًا يستنكر مقاومة الفرنسيين للطغيان والقمع فى بلاغة صارخة تتناول الملكية الفرنسية تناولاً عاطفيًّا مسرفا باعتبارها آخر ازدهار لعصر الفروسية(٢٣). كانت مواقف بيرك من السلطة فى كتابيه **تأملات** و**بحث** متسقة إلى حد معقول؛ ففى هذين الكتابين، يجد بيرك العمل الفعلى للسلطة المطلقة مرعبًا، سواء بلغ ذروته فى الذبح الذى لا يحتمل الوصف لدميان قاتل الملك(*)، أو فى إذلال ملك وملكة على أيدى رعاياهما السابقين(٢٤). إذا كان المشاهد لا يحتمل الممارسة المطلقة للسلطة، فلابد من إخفاء هذه الممارسة بـ "كل الإيهامات الممتعة حتى تبدو السلطة رقيقة" (**تأملات**، الجزء الثامن). وفى كتاب **بحث**، كان السامى هو المقياس، إن لم يكن مقياس الإيهام، فهو مقياس التحوير الواجب إذا تحتم أن تولد السلطة المتعة بدلاً من أن تولد الرعب. وهكذا يعرف بيرك السامى: "لا أعرف شيئًا ساميا لا يعتبر تحويرًا للسلطة" (**بحث**). السلطة المطلقة هى الإله، والإله مرعب، فهو "قوة لا يمكن لأحد أن يقاومها"، وأمامها "ننكمش فى الصغر المتناهى لطبيعتنا و.. نفنى".

يستبق دنيس إلى حد ما مصطلحات ذلك الجدل الخاص بسمو الإله شديد البأس، ولكن بيرك لا يعادله إلا هيجل فى الخوف الذى يفترض أن الإله يسببه. وانتماء بيرك لفكر Whigs فى خمسينيات القرن الثامن عشر جعله يعتبر السلطة القضية الأساسية، لا الصور

---

(٢٣) انظر Paulson, *Representations of Revolution*; Kay, *Political Constructions*; Pocock, *Virtue, Commerce, Society*; and Mitchell, *Iconology*

(*) هو روبير فرانسوا داميان (تيولوا Thieulloy ١٧١٥ – باريس ١٧٥٧) كان جنديا ثم خادما، طعن الملك لويس الخامس عشر بمطواة لم تصبه بضرر حتى يحذره من أن يفكر جيدًا فى واجباته (١٧٥٧)، وتم تمزيق جسمه إربًا إربًا فى جريف Gréve، وكان تعذيبه الشنيع فضيحة مدوية. (المترجم)

(٢٤) Burke, *Enquiry*; *Reflections*, VIII.

البلاغية، (كما عند دنيس) أو سلالات النسب التراتبى (كما عند بوب). ويفسر بيرك فى الطبعة الثانية من كتابه بحث (١٧٥٩) تحفظه فى هذا الموضوع بأنه "تهيب طبيعى بالنسبة للسلطة": "عندما تناولت هذا الموضوع لأول مرة، تجنبت عن عمد أن أقدم فكرة ذلك الكائن العظيم شديد البأس كمثال فى حجة خفيفة مثل هذه الحجة". ويمكننا أن نجد أسباب تغلبه على تهيبه في سلسلة من الابتعاد عن تعريف محدود أو ناقص للسامى، إلى أن يحدد أخيرًا سلطة الإله بأنها المصدر الحقيقى للسامي. فيقول فى الطبعة الأولى إن السامى سبب المتعة. وفى الطبعة الثانية يبدأ فى تحديد موقع سبب تلك القضية فى "الإرهاب [الذى] يعتبر فى كل الحالات، صراحة أو ضمنًا، المبدأ الحاكم للسامى". ثم يبحث عن سبب المبدأ الحاكم، ويعرّفه فى البداية بأنه عتمة، "ذلك السبب العظيم للإرهاب... الذى يتلفع فى ظلال ظلامه الذى لا يسبر غوره"، وأخيرًا يعرّفه بأنه الإله، ذلك "المصدر الأساسى للسامى".

اقترنت التحويرات فى حجته حول السلطة بسلسلة من الملاحظات حول الصور، فاعتقد بيرك أن الصور، خاصة الصور المرسومة، تدمر السامى لأنها توضح وتحيّد "الأفكار العسيرة والغريبة التكوين" مما يستحسن أن تترك غامضة. ولكن للشعر أن يجمع "حشدًا من الصور العظيمة والملتبسة" التى تجعل القارئ مفعما بالنشوة؛ فهذه الصور تقاوم أى مثول واضح أمام الذهن. ويستمد بيرك أمثلته من أوصاف ملتون للموت والشيطان. ولكن الصورة الوحيدة التى يقدمها بيرك للإله هى صورة الظلام الذى يتدثر بنفسه، وهى صورة لا تثير الخيال، بل تقوده إلى النقطة التى "ينتهى عندها فى النهاية". ولكن هذه الحالة لا تنطبق تمامًا على الموت عند ملتون، الذى يقول عنه بيرك: "فى هذا الوصف، كل شىء مظلم وموضع شك وملتبس ومرعب وسامى إلى أقصى درجة". ويقدم تمييزًا لا يرغب فى استكماله، تمييزا بين تمثيل الشك المرعب والشعور بهذا الشك، بين الاستحضار الزاهى الشعرى لفكرة العتمة والحدس بقوة شديدة الهول على نحو مظلم لا يمكن تمثيلها فى أى شكل واضح على الإطلاق. ولا يمكنه أن يطور التمييز من خلال رؤية دنيس، بأن يقابل بين سمو التمثيل المجازى للسلطة وسطحية الشىء الحقيقى؛ لأنه لا يستحسن أن يعتبر اللغة المجازية إلا مجرد مستودع للأشكال التمثيلية – صور – التى لا يكمن اختلافها إلا فى درجة محاكاة

الواقع أو المسافة بينها وبين السلطة نفسها. ولكن يبدو أن الصورة سامية فى نظر بيرك، لا لأنها تربك المشاهد، بل لأنها تنشر نور الإله المفنى، بأن تحور هذا الضوء بالعتمة والظلمة الحصيفة تحمى العين من النور الساطع فلا يعميها. الصورة هى ذلك، الشكل الذى يمكن رؤيته مطبوعًا على شاشة تقف بين المصدر الرئيسى للسامى والمُشاهد المعرَّض لهذا الشكل.

لذلك فى صالح المشاهد تقليل الارتباط بين الصور والقوة الكامنة وراءها، وإذا أمكن، أن يتم تحديد وظيفة لهذه الصور مستقلة عن تلك القوة. يملأ بيرك القسم المخصص للسلطة فى كتابه بأمثلة من سفر أيوب – جواد الحرب، الحمار الوحشى، وحيد القرن، وحوت اللوياثان Leviathan – وهو لا يستخدم أيًا منها وسيلة لبلاغة الإله المرعبة، بل يستخدمها برهانًا تجريبيًا على سمو الحيوانات التى تحتل مرتبة ما من مراتب القوة والحرية(٢٥). ومن هذه الزاوية، نجد أن أيوب نفسه يحتل مكانته لا بصفته إنسانًا فى قنوط من جراء علاقته المباشرة بالقوة المهلكة للإله، بل بصفته إنسانا مارس السلطة بطريقته الخاصة: "رأونى الشباب واختبأوا"(ص ٦٧). ومثل الشيطان عند بيرك، الذى يمثله لويس السادس عشر – أو حتى مارى أنطوانيت – أيوب رمز من رموز السلطة مزقت أستاره بوحشية. ولذلك فى إيماءة مواسية ومحيِّدة فى النهاية، ينتقل بيرك إلى الصور بصفتها عبيدًا للجسد المغتصَب على يد العاهل، وبصفتها ثيابًا تستر عرى ضحية ما يمكن أن يعتبر فى غير هذه الظروف ممارسة مرعبة للسلطة لا يمكن تصورها(٢٦).

يساعدنا ذلك فى تفسير السبب أن بيرك عندما وصل إلى موضوع اللغة رفض اعتبار غموضها أداة للبلاغة: "تلك الطرق فى الكلام التى تسم شعورًا قويًا وحيويًا فى [المتحدث] ذاته" لا تصل حتى إلى بلاغة عرضية للشكوى، فهى مادة لعتمة ستشكل فى النهاية صورة يتمثل غرضها (على الأقل بالنسبة لبيرك) فى جعل السلطة ألطف وجعل النور أقل سطوعًا من السطوع الذى يعمى البصر. كان تناول دنيس لحالات التشخيص Prosopoeias عند ملتون أكثر براعة نتيجة لتفريقه الواضح بين "الكلام" الذى يخص الإله على نحو ملائم

(٢٥) انظر .Ferguson, "The sublime of Edmund Burke"

(٢٦) انظر .Hayden White, "The politics of historical interpretation"

والأساليب البلاغية التى تخول للكتاب السيطرة على القراء، وبالعكس، تمكن القراء من تحرير أنفسهم. إما أن يكون ذلك شديد التجديف أو شديد الثورية عند بيرك، فهو ينظر إلى السلطة نظرة غير مباشرة "على بعد مسافات معينة، وبتحويرات معينة"؛ إذ تسترها صور تتظاهر بأنها تمثيل لأفكار ذات وجود مستقل، ويغيب عن تصوره للسامى ذلك الهامش من التأمل المطلوب فى حالة ظهور لحظة إرهاب أو رغبة فى النجاة بصفتها أثرًا بلاغيًّا محسوبا. فلا يشغل اهتمامه النقدى إلا ضمان سلامة المُشاهد يتمثل فى طبيعة التعاطف الذى يمكن أن يوحد شاهد السلطة وضحيتها.

المرة الوحيدة التى يفترض فيها شيئًا مثل رد الفعل الواعى على السلطة تحدث عندما يتحدث عن الطموح ويقوم بحالة الشرح الوحيدة لأفكار لونجينوس: "أى شيء يرفع من قدر رأى الإنسان، سواء لأسباب حسنة أم سيئة، يولد نوعًا من التضخم والانتصار الذى يدين بكبير الفضل للذهن البشرى... ومن هنا يتقدم ما لاحظه لونجينوس عن ذلك التمجيد وذلك الإحساس بالعظمة الداخلية الذى دائمًا يملأ قراء مثل تلك الفقرات السامية عند الشعراء والخطباء"(٢٧). كما أنه يقارن جيشان الطموح بآثار المداهنة، حيث إنهما، "يثيران فى ذهن الإنسان فكرة بالتفضيل يفتقدها بطبعة". لذلك يرفض وساطة البلاغة لسببين: أولهما أنها تشتغل بغض النظر عن المبدأ ("لأسباب حسنه أم سيئة")، وثانيهما أنها تخدع الناس باحتمال اكتسابهم للسلطة.

لا يمكننا تقدير حذر بيرك فى مسألة البلاغة السامية حق تقديرها دون النظر إلى تدفق السلطة السياسية فى بريطانيا واتجاهها فى الفترة التى كتب فيها مقالته. كان تعدد مواهب رجال مثل بت وتاونشند Townshend ومناورتهم النفعية ومع ذلك الذكية وسط أشباح السابقة القديمة يسحر بيرك بقدر ما يثير اشمئزازه. إذا كان عليه أن يواجه مشكلة الفصاحة السامية والصور البلاغية التى يستخدمها الخطيب عن عمد لغاية محددة مواجهة كاملة، لا يمكنه أن يتجنب حكم هيوم بأن تحكمه فيما ينتاب الجمهور من عاطفة وسرعة تصديق يتناسب تناسبًا عكسيًا مع "تعدد القوانين وتشابكها" (**عن الفصاحة**)، وأن ذلك يصل إلى مرتبة

(٢٧) انظر Knapp, *Personification and the Sublime*

العنف. ويستخدم هذه الحجة نفسها ضد برايس و"نبلاء جمعية الثورات": "يتخذون الانحـراف عن المبدأ مبدأ" لتبرير الإرهاب السياسي (تأملات، الجزء الثامن). وحتى لا يتورط بيرك في الفوضى التي تلغي القانون، لم يكن أمامه خيار إلا أن يؤمن بالاختلاقات الدستورية والقانونية التي تضمن اللغة الرائجة للسلطة، وأن يرفع من قدر القيم التي ترتبط ارتباطـًا اعتباطيًّا أو عرفيًا باسم الفروسية: "نعمة الحياة التي لا تشترى، الدفاع الرخيص عن الأمم، رعاية عاطفة الفحولة والمشروع البطولي" (تأملات، الجزء الثامن). على كل المستويات، يحافظ بيرك على الشك والظلام واللبس التي يستنكرها بنتام Bentham بشدة بصفتها منافقة القـانون، ويقـول عنهم هيوم إنهم يحجبون العنف في أصل المجتمع المدني.

إن مقالة كانط تحليلات السامي الواردة في الجزء الثالث من كتابه نقد ملكـة الحكـم *Critique of Judgment* عبارة عن تناول موسع، والبعض يقول إنها مـسرحية [(٢٨)]، لمـد الطاقة السامية وجذرها، ينتهي بهجوم على الخطابة السياسية. وكان كانط قادرًا على تجـاوز أوجه القصور في تناول بيرك التجريبي للسلطة، بأن يجرد قضايا العنف والسيادة والقـانون من ميادين الطبيعة والسياسة حتى يحللها على مستوى الذهن حيث يـؤدي التفـاوض بـين الملكات إلى التكييف السامي للخاص في العام. فمن خلال سؤال واحد، أجهـز كـانط علـى المشاغل الكامنة وراء افتتان البريطانيين بالمناظر الطبيعية والروايـات القوطيـة والجـدير بالتصوير: "من ذا الذي سيطبق مصطلح (السامي) حتى على كتل الجبال عديمة الشكل التـي ترتفع إحداها فوق الأخرى في فوضى برية بما فيها من أهرامات ثلجية، أو علـى المحـيط الهادر المظلم أو ما شابه ذلك؟" [(٢٩)]. وينتقل إلى توضيح الأسباب التي تمنعنا من أن نجيب عن هذا السؤال بجرأة قائلين: "السيدة رادكليف! Mrs. Radcliffe". تقوم هـذه الأسـباب علـى خشية شيء ما (أي تقدير قدرته في هدوء) وكون المرء خائفًا منه (أي يتملكه الرعب من عدم قدرته على مقاومته). إن الأشخاص الفاضلين ذوي التفكير القويم لا يخافون من الطبيعـة أو

---

(٢٨) Paul de Man, "Phenomenality and materiality in Kant".

(٢٩) Kant, *Critique of Judgement*; *Kritik der Urteilskraft*, in Kant, *Gesammelte Schriften*, V.

من الله، فإذا خافوا، أصبحوا مجرد مخلوقات ذات "سيادة بسيطة" على علاقة مهيبة بقوى خارجية تحول دون أى حكم منظم من جانبهم (نقد ملكة الحكم). يشير كانط هنا إلى بيرك بأنه لا تعديل للسلطة قادر على تعديل الإرهاب، وأن الإرهاب ضار بالسامى ضررًا مطلقًا.

إلا أنه يسلم بأن الباعث فى تمثيل "عنف الدمار"، فى استنساخه صورة فى المخ، هو الغريزة الأولى للخيال عندما يواجه الشلالات والبراكين وغرائب الطبيعة الأخرى. وفى هذا الجهد الذى لا طائل منه، يمارس الخيال عنفًا على نفسه لأنه يحاول أن يؤطر شيئًا قد تجاوز الحد ووصل إلى "نقطة التجاوز". فى الواقع، يأخذ الخيال على عاتقه مهمة إلحاق صورة مفهومة بتجربة العظمة اللامتناهية التى لا تضاهى. ودائمًا مكتوب عليه أن يفشل، "لأن السامى، بالمعنى الضيق للكلمة، لا يمكن احتواؤه فى صورة حسية، بل يتعلق بأفكار العقل... [إن] القدرة المجردة على التفكير هى التى تدل على ملكة الذهن فى تجاوز أى معيار للحس" (ص ٩٢، ٩٨). بعد أن يكون الخيال قد مر بهذا الاختبار، ويتخلى عن اهتمامه بتمثيل العظمة فى حد ذاتها، تصير المرحلة الثانية المنتصرة من التجربة السامية ممكنة. وتفهم ملكة العقل عدم كفاية الخيال بأنها ترميز سلبى للفكرة اللامحدودة: تفهم الفشل فى التقديم على أنه "معادل لتقديم الأفكار"، أى تفهمه على أنه علامة على المفهوم فوق المحسوس. وهذه القراءة لا تنقذ الفرد من الخضوع المهين لقوة خارجية فحسب، بل وتدخل تجربة السامى تحت حكم القانون، لأن الفكرة العقلانية لما فوق المحسوس ليست متجاوزة، بل قابلة للخضوع للقانون". وبدلاً من أن يكون السامى عند كانط متواطئًا مع فوضى الارتباطات الاعتباطية والتفاصيل الدقيقة للآراء المهتمة، يحقق هذا السامى مكانة نموذجية وينساق للسوابق والقوانين التى أرستها الملكة العليا للذهن نفسه. وبينما يبدو ظلمة وشك السامى عند بيرك وهيوم، يهضم هرمية النسب الشرعى legitimate descent التى يستند عليها السامى عند بوب وبوالو، ويلغى الحاجة إلى تبرير العدالة الإلهية فى علم الجمال[٣٠].

بمجرد أن يتم تحقيق هذا التوازن التشريعى، يمكن للخيال أن يستأنف عمله. وينطلق فى حرية تامة تحت القانون الذى كشفه فشله. ومن بين الفنون التى تزدهر فى ظل هذا

---

(٣٠) انظر Kant, *Theodicy*

النظام، تبرز البلاغة بصفتها استثناء، لأنها تقوض عن عمد حكم القانون الذى يكفل حرية الخيال. وحتى لو كان هدف البلاغة هدفًا نبيلاً، فإنها تؤثر بالسلب على الطاعة الحدسية للمبادئ العليا التى تجعل حتى الأصالة نموذجية. فى هامش مدمر، يجهز كانط على الدهاء السفسطائى لخطباء مثل ديموستنيز وبت، وبالتالى يطعن ضمنيًا فى صدق وإخلاص نقاء أمثال لونجينوس وهيوم لإمكان استحسانهم لهذا الدهاء: "البلاغة، نظرًا لأنها فن استغلال المرء لنقاط ضعف البشر لمصلحته الخاصة (وإن كانت هذه المصلحة حسنة من ناحية المقصد، أو حتى فى الواقع)، لا تستحق أى تقدير على الإطلاق. علاوة على أنها فى كل من أثينا وروما وصلت إلى أعلى قمة لها فقط فى الفترة التى كانت فيها الدولة تتهاوى لتلقى حتفها، وكانت فيها العاطفة الوطنية الأصلية شيئًا من مخلفات الماضى". من زاوية مناقضة تمامًا لزاوية بيرك، لدرجة أنه يطعن فى مكانة الإرهاب فى السامى، يصل كانط إلى مشكلة مماثلة بالنسبة للبلاغة، مظهرًا إياها على أنها عنصر السامى الذى يزعزع علاقتها بالسلطة ويعيد إدخال تهديدات الخطر الخارجى والإذلال.

"ما السمو إلا تمثيل للسلطة"(٣١). لا يقصد هيجل بهذه العبارات، كما لا يقصد كانط، أن السمو قابل للتمثيل فى صور محسوسة، ومن الناحية الأخرى، ليس السامى عند هيجل نتيجة لتوازن بين ملكتين داخل الشخص، بل يظهر هذا السامى عندما تقرر سلطة مطلقة أن تتجلى فى السيادة: "السمو هو شكل القوى عند الضعيف" (محاضرات، الجزء الثانى). إن تمثيلها هو خلقها، أى ما يتم استحضاره بصفته محمول الكلام المقدس لكى يمكن الاعتراف بسلطته والخوف منها ويعود على ذاته بأنه لا شىء سوى نفسه. إن عدم كفاية الشخص لا يتم تسجيلها هنا على أنها علامة على السلبية الجذرية، بل على أنها تجربة هذه السلبية(٣٢). إن نموذج هيجل الأصلى هو مقولة "ليكن نورًا"، ونصه النموذجى هو سفر أيوب، حيث إن "الموقف العام" للإله الذى يواجه مخلوقه بصفته "فانيًا وعاجزًا" يتم تصويره بطريقة مثيرة

---

(٣١) Hegel, *Lectures on the Philosophy of Religion*, II.

(٣٢) انظر Žižek, *Sublime Object*

للعواطف وبالغة التأثير، خاصة فى تجلى الذات الإلهية theophany حيث الإله يُخجِل أيوبَ بتعداد أعظم الأشياء فى خلقه على أنها فائض تافه لمشيئته المطلقة(٣٣).

يمكننا أن نجد فى افتتان هيجل السابق بلونجينوس تفسيرًا للأهمية الكبيرة التى يوليها للحظة الطاغية للسامى(٣٤). ويرى هيجل أن "القوة الطاغيــة" للكلمــات المبدعــة لا يمكــن معارضتها حرفيًا، وأن الاستعارات اللونجينوسية للضربات وصعقات البرق والجروح تعتبــر علامة حرفية على دمار "التشكيل الخارجى" الذى يحدث عندما تقوم السلطة بإبادة المادة التى كشفت عن نفسها من خلالها (**علم الجمال**، الجزء الأول). ولا يدع مجالاً لمقاومــة الــسامى اللونجينوسى أو للتأقلم الذى يمنحه بيرك للطموح، الذى يعتبر كل ممارسة للسلطة ممارســة خاصة به. إن السامى عند هيجل أكثر شبها بالعلامة الموجودة على شاشة الرادار. فالنقطــة المضيئة شهادة مؤقتة على مشيئة غير مرئية يتم محوها بمجرد صنعها لأنها تمثل وسيطًا، لا موضوعًا، المشيئة المطلقة. يمكن القول بأن أشياء العالم مازالت موجودة بعد أن ينتهى الإلــه من النطق بها، إلا أنها تظل خاملة، أو ما يطلق عليه هيجل لفظ "مبتذلة" prosaic أى تجميع لــ "أشياء عرضية عديمة القوة" (**علم الجمال**، الجزء الأول)، إلى أن تدخل مرة أخرى فــى مدار الطاقة الإلهية والبريق الإلهى كما لو كانت تدخل لأول مرة، مثل حوت اللوياثان وجواد الحرب فى تجلى الذات الإلهية لأيوب. فى حجة هيجل، ليس المخلوق معصومًا من الــسلطة المهلكة للإله من خلال الصورة (كما يوحى بيرك)، فالمخلوق هو الصورة.

تكشف قصة أيوب، مثل أفضل المزامير، عن السامى باعتباره إذلالاً لمخلوق مثل هذا الإله. وكون أيوب وسيطا لسلطة تعلن عن نفسها من خلال تدمير ذلك الوسيط نفسه، يجعله لا يستطيع حتى أن يكتشف معنى الألم الذى يعانيه، ما دام أنه ينتمى لتمثيل السامى الذى يعلــو دائمًا على المادة التى يتكشف من خلالها (بصورة ناقصة بالضرورة). "ونجد الحزن مصورًا بطريقة مؤثرة وحادة فوق التفاهة، ونجد صرخة الروح للإله مصورة فى الــشكوى والألــم والنحيب من أعماق القلب" (**علم الجمال**، الجزء الأول). كان أيوب عند هيجل أكبر بكثير مما

---

(٣٣) انظر *Lectures*, II; and *Aesthetics*, I

(٣٤) In 1786-7, at the age of sixteen, Hegel translated *On the Sublime*. انظر *Lectures*, II

نجده عند بيرك من ضحية السلطة المطلقة، وهيجل أقل تحفظًا من بيرك فى تحديد موضع المبدأ الأساسى للسامى فى إله لا يتم التنفيس عن سلطته إلا فى إبادة مخلوقه. وفى وصفه لعدم كفاية المخلوق لا نجد شيئًا من الاعتراف الإرادى بالضعف الذى يعترف به الخيال عند كانط للملكة العليا للعقل، ولا نجد شيئًا من التعاون الحر بين الخيال والقانون الأخلاقى الذى يلى استسلامه. ومثل نموذج هيجل لإذلال المخلوق، يكف أيوب عن مقاومة جور العناية الإلهية: يكف عن الشكوى وينحنى للقوة التى لم يعد لديه القدرة للشك فيها. "إن خضوع أيوب وإنكاره لذاته هما عذره، بمعنى أنه يدرك السلطة المطلقة للإله" (**محاضرات**، الجزء الثانى).

على الرغم من أن هذا الخضوع الكامل ينهى قصة أيوب فيما يخص هيجل، فإن اقتباسه المتكرر للقول المأثور "الخوف من الرب بداية الحكم"[٣٥] يدل على إمكانية الاستعادة الجدلية للإذلال. إن إحساس أيوب الشديد بتفاهته تجعله يكتسب "موقعًا أكثر حرية واستقلالاً" فى سلبية علاقته بالإله. وإبادته فى أحد جوانبها نتيجة لـ "سلوكه وعمله" (**علم الجمال**، الجزء الأول)، وتتفتح إمكانية إبطال البطلان sublation، على الرغم من أن هذه الإمكانية لا يتم تطويرها فى هذه المحاضرات. يجد هيجل فى سفر المزامير مثالاً لذلك التسليم الذى يتخذ شكل العبادة فى الاستجابة التى يتم ترنيمها بالتناوب على مقولة "ليكن نورًا" فى المزمور ١٠٤، حيث يتم مناجاة الرب "اللابس النور كثوب" (الجزء الأول). وهنا يتم التعبير عن موقف أكثر حرية واستقلالاً بأنه الاستعارة يشكلها مؤلف المزمور من محمول القول الأصلى. وكما وضح بول دى مان Paul de Man، تم تحويل لغة الافتراض إلى مجاز: صار الحدث النحوى مأثرة بلاغية[٣٦].

ما يبدأ هيجل بتخطيط ملامحه باعتباره ارتدادًا لطاقة المخلوق" فى كتابيه **محاضرات** ***Lectures*** **وعلم الجمال** ***Aesthetics*** عبر عنه تعبيرًا كاملاً فى كتابه الظاهراتية ***Phenomenology*** باعتباره جدلية الرب والعبد، أو السيد والعبد. يتطلب السلطان القوى للسيد غنيمة تنكارية له متمثلة فى الإخضاع المرعب للعبد، ولكن ذلك يكون بمثابة توهج

E.g., Hegel, *Phenomenology*. (٣٥)

De Man, "Hegel on the Sublime". (٣٦)

مؤقت وناقص للنصر فقط. فالعبد يبدأ مثل أيوب، "يقدر نفسه مقدمًا كسالب وسط النظام الأبدى للأشياء، وبالتالى يصير بالنسبة لنفسه شخصًا موجودًا وجودًا مستقلا" (الظاهراتية). وبخلاف السيد الذى يعتبر تمتعه بالأشياء فجائيًا ومدمرًا، فلدى العبد الوقت ليشتغل على المادة ويشكلها على نحو بطولى وفقا لغاياته الخاصة. وعندما تصير عبوديته أكثر وعيا بذاتها، يصير هو واعيًا بميل كل الأحكام والسمات للتحول إلى نقائضها. يبدأ فى تقدير كيف أن بطولية عبوديته تتحول على نحو غير محسوس إلى فن المداهنة الحقير وكيف أن القانون يستر أهواء القوة المطلقة، وكيف أن كل عاطفة يحاول الإنسان المخلص التعبير عنها يتضح أنها نقيض ما يقصده؛ لأن النظام الكلى والمثال الجزئى لا يتعشقان أبدًا (**الظاهراتية، محاضرات**، الجزء الثانى). فى هذه التأرجحات السريعة، لم يعد الكلام يرتبط ارتباطا مباشرًا بالصدق. فلا يمكن للعقل البسيط أن يلتمسه إلا من خلال المثال الجزئى، مستحضرًا وجوده الفعلى باعتباره سابقة تاريخية (الظاهراتية)، ويلجأ العقل الأسرع بديهة إلى اللغة التى تعتبر "ماهرة ونكية" على نحو مخز.

يستمد هيجل مثاله الخاص على هذا الوعى الذكى الممزق من كتاب ابن أخى رامو لديدرو، وهو معرض للسمو الهزلى أو المعكوس الذى يحتوى على كل خدع الخطابة السفسطائية والثورية. كان ابن أخى رامو عند هيجل عبارة عن سيدنا سليمان مهرج أو موسى مازح، يعظ ويجسد عبث كل الأشياء ودقائقها، ويضع قوانين وجود لاأخلاقى، عندما يقامر على هيمنة الوعى على المجال المشتت للطموح البشرى (الظاهراتية). إنه العبد الذى يعرف كيف يغتصب سلطة السيد. وهذه السلطة واضحة فى أدائه المتشظى للمأساة وأوصافه المقتضبة للعواطف، التى يمكن أن تمزق الجمهور الذى يعرف بالفعل أن كل ذلك عبث. إنه يسخر من موسى بأن يستشهد بمقولة "ليكن نورًا" كلما ظهرت حاجة ملحة لتأكيد سيطرته(٣٧)، وهنا يحول مثال هيجل المفضل على سمو العبارة الموقفية الخالقة إلى مجال الاقتباس والمجاز والبلاغة.

---

(٣٧) Diderot, *Le Neveu de Rameau*, ed. Jacques and Marie Chovillet (Paris, Livre de Poche, 1984).

داخل مجال البلاغة، يعيد ابن أخى رامو اكتشاف الهوى الذى يميز كل سيطرة، سواء أكانت سيطرة الإله أم سيطرة خطيب ماكر. ليس هناك فرق بين السامى السفسطائى للبلاغة الوطنية وانحرافاته بالمحاكاة الألمعية إلا فى الارتكاز الذى يرتكز على الكلى. يدعو رامو صراحة إلى التجاوز الفوضوى للجزئى – "الأهواء العرضية والرغبات الذاتية"[٣٨]. أما دعوة بت فهى دعوة يتم القيام بها على نحو تدريجى فى سبيل العدالة الكلية التى لا أساس لها ولا شكل وتضمن تعدد استعمالات مبادئه، أما روبسبيير فيدعو إلى "الوطنية" patrie التى تتطلب على نحو قاطع لا يقبل الأخذ والرد أن تنهار كل القوانين أمام اللاشرعية السامية للثورة. وذلك ما يدعوه بيرك مبدأ الانحراف عن المبدأ فقط، ويعتمد فى نجاحه على تحويل اللغة الحرفية الموضعية للسيطرة الأولية إلى صور بلاغية ومجازات للاغتصاب: "عند تحويل "ليكن نورًا" إلى "النور هو اللباس الذى ترتديه" على سبيل المثال، أو إلى "فليكن العدل عدلاً". فهنا السمو هو تمثيل السلطة فى معنى جديد أكثر مقاومة يستعيد هيجل من خلاله التقدير اللونجينوسى لقدرة اللغة المجازية التى تفلت من بيرك وكانط.

التفاصيل الدقيقة والسامى

لم تصل إلينا أغنية سافو Sappho إلى حبيبها الخائن (لوبل بيج Lobel Page) إلا فى شكل شذرة استشهد بها لونجينوس فى القسم العاشر من مبحثه للتدليل على الاهتمام الدقيق بالظروف المادية للعاطفة، والتعبير المتأنى عنها فى تمثيل العاطفة يسهم مساهمة كبيرة فى الإحساس بالسامى. بعد أن عدد لونجينوس الأعراض المحددة للغيرة عندما يؤثر كل عرض على حدة فى جسدها وأذنيها ولسانها وعينيها، يصرح قائلاً: "تكمن روعة هذه القصيدة الغنائية فى الاختيار الحصيف لأبرز الظروف والربط بينها"[٣٩]. وهنا استبق الدفاع عن التفاصيل التافهة والتعبيرات السوقية الذى قام به فى القسمين رقم ٣٠ و ٣١، وناقض إلى حد

(٣٨) Hegel, ***Philosophy of Right***.

(٣٩) Smith, ***Longinus***.

ما الأحكام السلبية التى أصدرها بشأن التفخيم فى القسمين رقم ١٢ و ٤٣. إن المكانة الملتبسة للتفاصيل الدقيقة فى جماليات السامي تفسر السبب فى أن قصيدة سافو الغنائية ينظــر إليهــا باعتبارها قصيدة شاذة، خاصة من قبل النقاد المحافظين. عالج بوب وجراى Gray تــشظى الشاعرة بسخرية فى ملهاتهما **ثلاث ساعات بعد الــزواج** *Three Hours after Marriage* (١٧١٧) حيث تتفسخ فوبى كلنكت Phoebe Clinket تحت منظار الفحص الدقيق على يــد السير تريمندس لونجينوس[٤٠] Sir Tremendous Longinus . لاحظ جيبــون Gibbon قائــلا: "لا أعتقد أن أغنية سافو مثال ملائم... فمن المؤكد أنــه لــيس فيهــا شــئ يرفــع العقل"[٤١]. وأقر كولردج إنه فى أدب الإثارة "كانت أغنية سافو ومازالت، وربما ستظل، أكمل نموذج. ولكن بالنسبة للسامى، يمكنك أن تعتبرها مكتئبة ومصابة بالجدرى"[٤٢].

يتسق مع هذه الاستجابة العدائية نحو قصيدة سافو ذلك التيار من النقد الــذى امتــدح الميل نحو الكلية totalizing tendency والأثر الموحد للسامى. كان بيلى Baillie أول من روّج الفكرة القائلة بأن الصغر يعادى السامى، وبعد أن أظهر كيف تعد فخامة الشيء السامى الذهن للتفكير فى "فكرة واحدة ضخمة وبسيطة ومتسقة"، يضيف قائلاً: "ليس هناك شئ شديد الكبر إلا ولازمه ظرف تافه يتملى فيه الذهن التافه بالتأكيد، للكون قواقعه وفراشاته، أى مــا تسعى إليه الاستعدادات النفسية الطفولية بحماس"[٤٣]. ويحذرنا بيلى من أن الوســيلة الأكيــدة لتدمير السامى تكون "فى الأوصاف متناهية الدقة، والكلمات شديدة الكثرة": إنك لا تعدد نوافذ مبنى فخم أو تصف حالة أسنان البطل وأظافره[٤٤]. "يكفى ظرف تافه أو فكرة وضيعة لتدمير كل ما فى الوصف السامىَ من سحر"، هكذا قال بلير[٤٥] Blair، ورأى أن "كل زخرفة زائدة

(٤٠) انظر . Trussler, *Burlesque Plays*

(٤١) Gibbon, *Journal*

(٤٢) Coleridge, *Miscellaneous Criticism*.

(٤٣) Baillie, *An Essay on the Sublime*.

(٤٤) Beattie, "Illustrations on Sublimity", in *Dissertations*.

(٤٥) Blair, *Lectures*, I.

عن الحاجة تحط من قدر الفكرة السامية"[٤٦]. وقال أليسون Alison إذا كان لأية عاطفة سامية أن تنطلق بحرية، لابد من صرف الانتباه تمامًا عن كل "الظروف التافهة المثيرة للسخرية"[٤٧]. عبر صمويل جونسون Samuel Johnson عن هذه الآراء أفضل تعبير فى مقالته عن كاولى Cowely حيث قال إن "السمو يتولد من خلال التراكم" وإن "الأفكار العظيمة أفكار عامة دومًا وتكمن... فى أوصاف لا تتدنى إلى مرتبة التفاصيل الدقيقة"[٤٨]. وأخيرًا ردد كولردج هذه الآراء عند استهجانه لـ"واقعية" شعر وردزويرث – "تفاصيل دقيقة متكلفة... إدراج الظروف العرضية" – وأصدر حكمًا عليها بأنها "لا تتسق مع التوقد الدائم لذهن مأخوذ ومملوء بعظمة موضوعه"[٤٩]. يساند هوجارث Hogarth ورينولدز المعايير نفسها فى مجال السامى التصويرى pictorial sublime. فى نهاية عمله السامى الصورى بعنوان **الهبوط الساخر فى الأسلوب** *The Bathos*، وضع هوجارث قاعدة أن أثر اللوحات السامية يتبدد من جراء إدخال "الظروف الوضيعة السخيفة الفاحشة وفى العادة المجدفة فيها". ولم يكن رينولدز أقل جزمًا حين قال: "يؤثر السامى على الذهن فى الحال بفكرة عظيمة، إنها ضربة وحيدة: فى الواقع، يمكن إنتاج الأنيق البديع – بالتكرار، ومن خلال تراكم العديد من الظروف الدقيقة"[٥٠]. وبالنسبة له، تعتبر التفاصيل الدقيقة والنشوة وجهين لعمله واحدة، أى يطمسان فكرة الشكل العام (خطابات).

رد بليك رده الشهير فى ثنايا تعليقاته على هوامش كتاب رينولدز **خطابات**: "كل سمو يتأسس على تمييز التفاصيل الدقيقة"[٥١]، هذا المبدأ العام يضع بليك فى زمرة مجموعة متنافرة من نقاد القرن الثامن عشر الذين اعتقدوا أن التفاصيل الدقيقة من ملامح التمثيل

---

(٤٦) Blair, "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian", in Macpherson, *Ossian*, I.

(٤٧) Alison, *Essays on Taste*, I.

(٤٨) Johnson, "Cowley", in *Lives of the English Poets*, I.

(٤٩) Coleridge, *Biographia Literaria*, II.

(٥٠) eynolds, *Discourses*, (no.3).

(٥١) *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. Erdman.

السامى التى لا يجب إهمالها"(٥٢). استجاب النقاد المدافعون عن التفاصيل الدقيقة لتفرد موضوع الذوق بطريقة أكثر حدة من خصومهم الذين يفضلون هذه التفاصيل فقط ما دامت تمثل قاعدة عامة عن عدم قابلية الظواهر السامية للانقسام، سواء تجلى موقف الفريق الأول من النقاد عند بلاكويل Blackwell وجيبون اللذين تحدثا عن الجماليات المفصلة فى الملحمة والتاريخ(٥٣)، أو عند لاوث Lowth الذى امتدح "الظروف متناهية الدقة" و"الوصف الدقيق الزاهى للأشياء" مما يميز السامى فى الكتب المقدسة(٥٤) Scriptural sublime أو عند بريستلى Priestley وكان بحسب الآثار المتميزة لـ "إطناب الجزئيات" على خيال القراء(٥٥)، أو عند رتشارد بين Richard-Payne القائل بأن الحقائق التى تثير المشاعر حقائق "ظرفية بطبعها"(٥٦)، أو حتى عند روائى مثل ستيرن الذى يوضح لقارئه أن ظروف الأشياء وحدها هى التى تحدد كيفية الحكم عليها – عظيمة – ضئيلة – جيدة – سيئة – بحسب الأحوال" (٥٧).

يعود هذا الاختلاف فى نظريات السامى لأن قضية السمو على السمو – سواء اتخذ ذلك شكل تصادف الظرف غير المحكم مع القاعدة التى تخول ظهوره، أو اتخذ شكل التراكم الزائد عن الحد للجزئيات العرضية التى تفلت من التنظيم – لم تتم مواجهتها وحلها بصورة كاملة على مستوى الذوق إلا عندما طرق كانط الموضوع فى الجزء الثالث من كتابه **نقد ملكة الحكم**، أو على مستوى السياسة إلا عندما تناول هيجل الموضوع فى كتاب **فلسفة الحق** *Philosophy of Right*. إن علم الجمال ما قبل النقدى pre-critical aesthetics الذى اقترب أكثر من إيجاد حل لهذه المشكلة هو "المبدأ المزدوج" الذى طوره أديسون فى مقالاته التى نشرها فى مجلة سبكتاتر عن مباهج الخيال، ثم طورها بعد ذلك فى نماذج ترابط المعانى للإدراك. باختصار، يتضمن ذلك استجابة مزدوجة للظواهر باعتبارها فريدة وممثلة فى آن،

---

(٥٢) Abrams, *The Mirror and the Lamp*, and Morris, *The Religious Sublime*.

(٥٣) Blackwell, *An Enquiry into Homer*, I; Gibbon, *An Essay on Literature*.

(٥٤) Lowth, *Lectures on Sacred Poetry*.

(٥٥) Priestly, *Lectures on Oratory*.

(٥٦) Payne Knight, *Analytical Enquiry*.

(٥٧) *Tristram Shandy*, III.

باعتبارها انطباعات مستقلة وعلامات على الكليات. إن الحدة التى تتولد من هذه العلاقة المتبادلة بين الجزء particle والنوع form يتم الشعور بها فى عدة أشكال مثل الفزع والسلطة والاعتقاد، ويصفها فريق من أبرز الباحثين من نقاد الكتب المقدسة بأنها سبب السامى فى اللغة الشعرية(٥٨).

وصف وردزويرث تجاوز السلطة المستمدة من المبدأ المزدوج بأن مقولة "ليكن نورًا" تتخذ طابعا خاصا، "نور إضافى... عند غروب الشمس/ يمنح بهاء جديدًا، الطيور المغردة،/ والنسمات العليلة والنافورات المتدفقة،/ التى تهمس بعذوبة همسًا منفردًا، تطيع/ سلطانًا مماثلاً، وعاصفة منتصف الليل/ تزداد إظلامًا أمام عينى" (**التمهيد**، القسم الثانى، الأبيات ٢٨٨ – ٢٩٣). فى استكشاف المنظوم لموضوع أديسون يحدد أكنسايد Akenside مصدر القوة الشعرية فى الملكة التى تضاعف "أهمية الأشياء وطاقتها الأصلية" وتجعل اللغة "حبلى بحركة النفس" (**مباهج الخيال**، القسم الثانى، البيت رقم ١٤٩). ينفعل وردزويرث بالظاهرة التى تبرز طبيعتها المزدوجة هذه الملكة أو تكون صدى لها. تقوم البوم على الشاطئ البعيد بترديد صيحات صبى وايناندر المقلدة المستهزئة وتتم الإجابة والرد عليها إلى أن "تتضاعف صيحات الاستفزاز والصرخات والأصداء وتتضاعف" (**التمهيد**، القسم الخامس، البيتان ٤٠٢، ٤٠٣) (٥٩). يستمتع وردزويرث بالمعادل البصرى للعبة الفروق المطموسة هذه عندما يكون الهواء أعلى البحيرة ساكنًا بدرجة كافية لإرباك سلسلة التلال المجاورة بانعكاساتها على سطح الماء لدرجة أن "يستحيل تمييز النقطة التى ينتهى عندها الشىء الحقيقى، ويبدأ عندها مستنسخها الناقص" (٦٠).

كرس وردزويرث جزءًا كبيرًا من مقالته **السامى والجميل** لتناول السلطة (مثل بيرك) لا باعتبارها تعديلاً يجريه الله على الطبيعة، بل باعتبارها وساطة مزدوجة تشتمل على دعوة

---

(٥٨) انظر Sitter, *Literary Loneliness*, and Ferguson, *Solitude and the Sublime*

(٥٩) انظر Hertz, *End of the Line*; Weiskel, *The Romantic Sublime*

(٦٠) Wordsworth, *A Guide to the Lakes*, in *Prose Works*, II.
انظر Ferguson, *Solitude and the Sublime*

بصرية قوية لتوسيع ما يسميه فى الاستهلال "مملكة البصر"، "لا نجد سموًا يثيره تأمل السلطة ويعتبر شيئًا لابد أن يقاوم أو يفرض القانون الأخلاقى علينـــا مقاومتـــه، إلا عنـــدما يـــدرك الذهن... أن تلك السلطة يمكن التغلب عليها أو القضاء عليها، وعندما يشعر ذلك الذهن أنـــه يميل إلى الوحدة التى نجدها فى الأمن أو النصر المطلق" (الأعمال النثرية، الجزء الثـــانى). وعندما تحيّد استحضارات وردزويرث للثورة الفرنسية استعارات المقاومة والاغتصاب هذه، يواجه مشكلة هائلة فى محاولة التوفيق بين السامى والوطنى للعقيدة البريطانية الفردية إلى حد كبير وبين الفظائع الدموية للانقلاب السياسى الحقيقى. يتولد بين التجاوزات غيـــر المـــسبوقة للثورة [الفرنســـية] وصخب ذهن وردزويرث إحساس مذهل وسامٍ حقًا بالفوريـــة الخالـــصة عندما يتسرب الإرهاب خلال مراتب الدنيوية "انقضى الخوف/ وضغط علـــى مثـــل خـــوف وشيك" (القسم العاشر، البيت ٦٤) وتتدفـــق التفاصيل الدقيقة التى لا حصر لها للحظة الحالية أمام السرد التاريخى الذى يهدف إلى توضيح "وجه الواقع الحالى للأجيال القادمـــة" (القـــسم التاسع، البيت ١٧٧).

تومض هذه اللحظات عندما تظهر الوقائع بكثافة على حد قول وردزويرث فى كتابه **مقالات فى كلمات الرثاء**[٦١] *Essays on Epitaphs*، ويحلل لاوث وهيردر تلك اللحظـــات باهتمام بالغ، ويبدآن بالتأكيد على العناصر المبتذلة prosaic فى المـــشهد، ويحثـــان قـــارئ التوراة على تقدير الظروف التاريخية المحددة التى كتبت فيها تلك القصائد العاطفية الـــواردة فى التوراة. "أولى مهام الناقد... أن يلاحظ، بقدر الإمكان، موقف المؤلف وعاداته والتـــاريخ الطبيعى لبلده ومشهد القصيدة" (**لاوث، الشعر المقدس**). يخصص هيردر مساحة لبيان الخلفية العربية لسفر أيوب، وينتهى إلى أن الصور والحكم والأمثال تجريدات "من حـــوادث خاصـــة ومازال العديد من هذه الحوادث عند الشرقيين يدرج الحالة الخاصـــة فى التعبير العـــام"[٦٢]. وعلى هذا الأساس التاريخى، ينشئ لاوث وهيردر تحليلاً لبلاغة التفاصيل الدقيقـــة ولـــصور البؤس المفصل. يظهر لاوث كيف تتسق لغة أيوب البالغة الحيوية مع أروع أمثلـــة الـــسامى

---

(٦١) Wordsworth, *Essays upon Epitaphs II*, *Prose Works*, II.

(٦٢) Herder, *Hebrew Poetry*, II, p. 15. *Herders Sämtliche Werke*. XII.

التوراتى فى توحيد الحالات العامة والمألوفة للعنف والمعاناة بأسمى أفكار... ويحرص على إيضاح أن لونجينوس عندما يستعمل السامى بهذا المعنى يصير المرجع، وليس أولئك النقاد الذين يحصرون المصطلح فقط فى مجموعة غزيرة من الصور والجوانب اللغوية".

يرجع هيرد إلى رأى دنيس القائل بأن التقاء الدنيوى والجزئى باللامحدود والشاسع يكون مثمرًا على نحو خاص فى التشخيص كصورة بلاغية: "يظهر الفجر فى سفر أيوب بطلاً يشتت عصابات المخطئين ويحرم السارق من التستر بالظلام" (**الشعر العبرى**، الجزء الأول، ص ٦٧، الأعمال الكاملة، المجلد الحادى عشر). تمتد الفاعلية التى تمنحها هذه الصورة البلاغية للأشياء إلى الأب المصاب نفسه الذى صوته "يجىء فى نبرات خشنة ومتقطعة من بين الصخور" (الشعر العبرى، الجزء الأول، الأعمال الكاملة، المجلد الحادى عشر) مما يحقق جرسًا صوتيًا يتجاوز مجال حكاية الضياع.. ويطلق هيردر على ذلك اسم "تاريخ البراءة المكروبة المعذبة"، ذاهبًا إلى أن ذلك يكتسب مكانة الحكاية الأخلاقية لا نتيجة للتجريد، بل نتيجة لتجسيد الجزئية.

مثل تصور لاوث للسامى اللونجينوسى، يؤكد تناول هيردر لسمو أيوب على الجذور المبتذلة لشكاوى مثل شكوى سافو، ويتعقب تناوبًا بين الجزئى والعام يرجع دومًا للجزء كى يستمد منه موارد جديدة للطاقة. وأيوب عندهما، مثل سافو عند لونجينوس، ينظم شعرا من التعبير المشبوب بالعاطفة عن الأشياء الصغيرة. يعبر لسينج عن ذلك تعبيرا جيدا عندما يقول: "إن تعاصر الشىء المادى يصطدم مع تعاقب الكلام، ونظرًا لأن الأول يتحلل فى الثانى، يصير تفسخ الكل إلى أجزائه أكثر سهولة بالتأكيد، ولكن التوحد النهائى لهذه الأجزاء فى كل متكامل يصير صعبًا على نحو غريب وأحيانًا يكون مستحيلاً"(٦٣). يستغل وردزويرث هذه الإزاحة "فى لحظات الزمن" عنده من خلال تقديم الجزئيات المتنافرة باعتبارها العوارض التاريخية العارية للعاطفة فى الوقت نفسه الذى يرددها باعتبارها أكثر الأشكال المقنعة التى يمكن من خلالها إعادة تقديم العاطفة: "الغنيمة الوحيدة، والشجرة المنسوفة الوحيدة،/ والموسيقى الكئيبة لذلك الحائط الحجرى القديم" (**التمهيد**، القسم الثانى، البيتان ٣٧٨ - ٣٧٩).

---

(٦٣) Lessing, *Laocoön*.

المراجع

The institution of criticism

Primary sources and texts

Bacon, Francis, *The Advancement of Learning*, ed. W. A. Wright (Oxford, 1891).

Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, 1695–7), trans. *The Dictionary Historical and Critical of Mr Peter Bayle* (5 vols., London, 1731–6).

Blackwell, Thomas, *Letters on Mythology* (London, 1748).

Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (2 vols., London, 1785).

Boswell, James, *Life of Samuel Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934).

Bouhours, Dominique, *The Art of Criticism* (trans. anon., London, 1705).

[Boyer, Abel], *Letters of Wit, Politicks and Morality* (London, 1701).

Brown, John, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* (London, 1763).

Buhle, J. G., *Grundzüge einer allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften* (Lemgo, 1790).

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756; ed. James T. Boulton, London, 1958).

Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric* (1776; ed. L. Bitzer, Carbondale IL, 1963).

Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).

Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).

Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (1719; 3 vols., Paris, 1755).

Dyer, George, *Poetics: or a Series of Poems, and of Disquisitions on Poetry* (2 vols., London, 1812).

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (17 vols., Paris 1751–57 and Neuchâtel, 1765).

Fordyce, David, *Dialogues concerning Education* (London, 1745).

Gibbon, Edward, *An Essay on the Study of Literature* (London, 1764).

Goldsmith, Oliver, *Collected Works of Oliver Goldsmith*, ed. Arthur Friedman (5 vols., Oxford, 1966).

Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730; 2nd edn, Leipzig, 1737).
The Guardian, ed. James Calhoun Stephens (Lexington, 1982).
Harris, James, *Philological Inquiries in Three Parts* (2 vols., London, 1781).
Hobbes, Thomas, 'Answer' to Davenant's Preface to *Gondibert*, in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. J. E. Spingarn (Oxford, 1957), II, pp. 54–67.
Hume, David, *The Philosophical Works of David Hume*, ed. T. H. Green and T. H. Grose (3 vols., London, 1882).
Hurd, Richard, *The Works of Richard Hurd, D.D.* (8 vols., London, 1811).
Hutcheson, Francis, *The Works of Francis Hutcheson* (7 vols., London, 1755).
Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language* (2 vols., London, 1755; 4th edn, 1773).
Lives of the English Poets, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson (New Haven, 1958–).
Kames, Henry Home, Lord, *The Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762).
Kant, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902–).
Le Clerc, Jean, *Ars critica, in qua ad studia linguarum Latinae, Graecae, & Hebraicae via munitur; veterumque emendandorum, & spuriorum scriptorum à genuinis dignoscendorum ratio traditur* (3 vols., Amsterdam, 1697–1700).
Pope, Alexander, *The Twickenham Edition of the Works of Alexander Pope*, ed. John Butt *et al.* (11 vols. in 12, London, 1939–69).
Pope, Alexander, *et al.*, *The Memoirs of Martinus Scriblerus*, ed. Charles Kirby-Miller (New Haven, 1950).
Reid, Thomas, *Thomas Reid's Lectures on the Fine Arts*, ed. Peter Kivy (The Hague, 1973).
Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert Wark, 2nd edn (New Haven, 1975).
Richelet, P., *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses* (2 vols., Geneva, 1680).
Rymer, Thomas, *The Critical Works of Thomas Rymer*, ed. Curt A. Zimansky (New Haven, 1956).
Schiller, Johann Christoph Friedrich von, *Sämtliche Werke*, ed. G. Fricke and H. G. Göpfert (5 vols., Munich, 1958–9).
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 vols., London, 1711).
The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen, ed. Benjamin Rand (London, 1900).
Second Characters, or the Language of Forms, ed. Benjamin Rand (Cambridge, 1914).
The Spectator, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
The Tatler, ed. Richmond P. Bond (3 vols., Oxford, 1987).
Trapp, Joseph, *Lectures on Poetry Read in the Schools of Natural Philosophy at Oxford* (trans. anon., London, 1742).

Voltaire (François-Marie Arouet), *Oeuvres complètes* (52 vols., Paris, 1877–85).

Warton, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols., London, 1756, 1782).

Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).

Adkins, J. W. H., *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries* (New York, 1953).

Bahlman, Dudley W. R., *The Moral Revolution of 1688* (New Haven, 1957).

Barrell, John, *English Literature in History 1730–80: An Equal, Wide Survey* (London, 1983).

The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt (New Haven, 1986).

Basker, James, *Tobias Smollett: Critic and Journalist* (Newark, 1988).

Bate, Walter Jackson, *The Burden of the Past and the English Poet* (Cambridge MA, 1970).

From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England (Cambridge MA, 1946).

Berghahn, Klaus L., 'From classicist to classical literary criticism, 1730–1806', in Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A History of German Literary Criticism, 1730–1980* (Lincoln, 1988), pp. 13–98.

Burrow, J. W., 'The uses of philology in Victorian Britain', in R. Robson (ed.), *Ideas and Institutions of Victorian Britain: Essays in Honour of George Kitson Clark* (London, 1967), pp. 180–204.

Cannon, John, *Aristocratic Century: The Peerage of Eighteenth-Century England* (Cambridge, 1984).

Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen, 1932); trans. F. Koelin and J. Pettigrove, *The Philosophy of the Enlightenment* (Princeton, 1951).

Caygill, Howard, *Art of Judgement* (Oxford, 1989).

Cohen, Ralph, 'Innovation and variation: literary change and georgic poetry', in *Literature and History* (Los Angeles, 1974), pp. 3–42.

'John Dryden's literary criticism', in *New Homage to John Dryden* (Los Angeles, 1983), pp. 61–85.

'Some thoughts on the problems of literary change 1750–1800', *Dispositio*, 4 (1979), 145–62.

Crane, Ronald S., 'Thoughts on writing the history of English criticism, 1650–1800', *University of Toronto Quarterly*, 22 (1953), 376–91.

Darnton, Robert, *The Literary Underground of the Old Regime* (Cambridge MA, 1982).

Darnton, Robert (ed.), *Revolution in Print: The Press in France, 1775–1800* (Berkeley, 1989).

Eagleton, Terry, *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism* (London, 1984).

Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).

France, Peter, *Politeness and its Discontents: Problems in French Classical Culture* (Cambridge, 1992).

Gossman, Lionel, 'Literature and education', *New Literary History*, 13 (1982), 341–71.

Griffin, Robert J., *Wordsworth's Pope: A Study in Literary Historiography* (Cambridge, 1995).

Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), trans. Thomas Burger, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge MA, 1989).

Hirsch, E. D., Jr, *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* (New York, 1987).

Hirschman, Albert O., *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before its Triumph* (Princeton, 1977).

Hohendahl, Peter Uwe, *The Institution of Criticism* (Ithaca, 1982).

Kaiser, Thomas E., 'Rhetoric in the service of the King: the Abbé Dubos and the concept of public judgment', *Eighteenth-Century Studies*, 23 (1990), 182–99.

Kernan, Alvin, *Printing Technology, Letters and Samuel Johnson* (Princeton, 1987).

Klein, Lawrence, *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England* (Cambridge, 1994).

Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (1959); trans. *Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society* (Cambridge MA, 1988).

Leites, Edmund, 'Good humor at home, good humor abroad: the intimacies of marriage and the civilities of social life in the ethic of Sir Richard Steele', in *Educating the Audience: Addison, Steele & Eighteenth-Century Culture* (Los Angeles, 1984), pp. 51–89.

Lough, John, *Writer and Public in France* (Oxford, 1978).

McCarthy, John A., 'The art of reading and the goals of the German Enlightenment', *Lessing Yearbook*, 16 (1984), 79–94.

Meehan, Michael, *Liberty and Poetics in Eighteenth-Century England* (London, 1986).

Morrison, Karl F., *The Mimetic Tradition of Reform in the West* (Princeton, 1982).

Newman, Gerald, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740–1830* (New York, 1987).

Parrinder, Patrick, *Authors and Authority: A Study of English Criticism and its Relationship to Culture, 1750–1900* (London, 1977).

Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17–37.

Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age (Cambridge, 1984).

Plumb, J. H., 'The public, literature, and the arts in the 18th century', in Paul Fritz and David Williams (eds.), *The Triumph of Culture: 18th Century Perspectives* (Toronto, 1972), pp. 27–48.

Pocock, J. G. A., *Virtue, Commerce, and History: Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1984).
Rose, Mark, *Authors and Owners: The Invention of Copyright* (Cambridge MA, 1993).
Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., London, 1900–4).
Siskin, Clifford, *The Historicity of Romantic Discourse* (New York, 1988).
Staves, Susan, 'Pope's refinement', *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, 29 (1988), 145–63.
Weinbrot, Howard, '"An ambition to excell": the aesthetics of emulation in the seventeenth and eighteenth centuries', *Huntington Library Quarterly*, 48 (1985), 121–39.
Weinsheimer, Joel, *Imitation* (London, 1984).
Wellek, René, *Concepts of Criticism* (New Haven, 1966).
'The fall of literary history', in Richard E. Amacher and Victor Lange (eds.), *New Perspectives in German Literary Criticism* (Princeton, 1979), pp. 418–31.
A History of Modern Criticism (8 vols., New Haven, 1955–92).
The Rise of English Literary History (Chapel Hill, 1941).
Woodman, Thomas, *Politeness and Poetry in the Age of Pope* (Rutherford, 1989).
Woodmansee, Martha, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (New York, 1994).

Ancients and Moderns

Primary sources and texts

Aikin, John, *Letters from a Father to his Son, on Various Topics, Relative to Literature and the Conduct of Life* (1793; 3rd edn, London, 1796).
Aikin, John, and Aikin Anna Laetitia, *Miscellaneous Pieces in Prose* (London, 1773).
d'Alembert, Jean Le Rond, *Discours préliminaire* (1751), trans. Richard N. Schwab and Walter Rex, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot* (Indianapolis, 1963).
d'Aubignac, François Hédelin, *Conjectures académiques, ou dissertation sur l'Iliade, ouvrage posthume trouvé dans les recherches d'un savant* (Paris, 1715).
Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1746).
Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (Rotterdam, 1695–7), trans. *The Dictionary Historical and Critical of Mr Peter Bayle* (5 vols., London, 1731–6).
Bergk, Johann Adam, *Die Kunst, Bücher zu lesen: Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller* (Jena, 1799).
Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735; 2nd edn, London, 1736).

Boileau-Despréaux, Nicolas, *Oeuvres de Boileau*, ed. C. H. Boudhors (7 vols., Paris, 1952).
Boivin, Jean, *Apologie d'Homère, et bouclier d'Achille* (Paris, 1715).
Bonald, Louis de, *Oeuvres de M. de Bonald* (4th edn, 3 vols., Paris, 1882).
Bouhours, Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (Paris, 1687).
Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756; ed. James T. Boulton, London, 1958).
Reflections on the Revolution in France (1790; ed. J. G. A. Pocock, Indianapolis, 1987).
Cartaud de la Villate, François, *Essai historique et philosophique sur le goût* (Amsterdam, 1736).
Charpentier, François, *Deffense de la langue françoise pour l'inscription de l'arc de triomphe* (Paris, 1676).
Dacier, André, *La Poétique d'Aristote* (Paris, 1692); trans. anon., *Aristotle's Art of Poetry* (London, 1705).
Dacier, Anne Lefèvre, *Des Causes de la corruption du goust* (1714; rpt Amsterdam, 1715).
Homère défendu contre l'apologie du R. P. Hardouin ou suite des causes de la corruption du goust (Paris, 1716).
L'Iliade d'Homère, traduite en françois, avec des remarques (5 vols., Paris, 1711); trans. John Ozell, *The Iliad of Homer* (5 vols., London, 1712).
Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, *La Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine, et des poètes grecs, latins, et françois* (Paris, 1670).
Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (1719; 3 vols., Paris, 1755); trans. Thomas Nugent, *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music* (3 vols., London, 1748).
Du Resnel, Jean-François du Bellay, 'Réflexions générales sur l'utilité des belles-lettres; et sur les inconvéniens du goût exclusif, qui paroît s'établir en faveur des mathématiques et de la physique', *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, 16 (Paris, 1751), 11–37.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (17 vols., Paris, 1751–7, and Neuchâtel, 1765).
Fontenelle, Bernard le Bovier de, *Digression sur les anciens et les modernes* (1688), in *Oeuvres complètes* (3 vols., Paris, 1818), II, pp. 353–65; trans. John Hughes (1719; rpt in Scott Elledge and Donald Schier (eds.), *The Continental Model* (Ithaca, 1970)), pp. 358–70.
Gibbon, Edward, *An Essay on the Study of Literature* (London, 1764).
Gordon, James, *Occasional Thoughts on the Study and Character of Classical Authors* (London, 1762).
Gravina, Gian Vincenzo, *Della Ragion poetica* (1708); trans. *Raison, ou idée de la poésie, ouvrage traduit de l'italien de Gravina par M. Requier* (2 vols., Paris, 1755).
Hazlitt, William, *The Round Table* (1817; London, 1969).
Herder, Johann Gottfried von, 'Extract from a Correspondence on Ossian and the Songs of Ancient Peoples' and 'Shakespeare' (1773), trans. Joyce P.

Crick, in H. B. Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985), pp. 153–76.

Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784–91), trans. T. O. Churchill as *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind* (1800), abr. Frank Manuel (Chicago, 1968).

Hobbes, Thomas, *Leviathan: Or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth* (1651; ed. Michael Oakeshott, Oxford, 1946).

Huet, Pierre-Daniel, *Huetiana ou pensées diverses de M. Huet, évêque d'Avranches* (Amsterdam, 1723).

Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance* (London, 1762).

The Works of Richard Hurd (8 vols., London, 1811).

Hutcheson, Francis, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (London, 1725).

Johnson, Samuel, Preface to *Shakespeare* (1765), in Arthur Sherbo (ed.), *Johnson on Shakespeare*, vols. 7–8 of *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (New Haven, 1968), I, pp. 59–113.

Juvigny, Rigoley de, *De la Décadence des lettres et des moeurs, depuis les Grecs et les Romains jusqu'à nos jours* (Paris, 1787).

La Motte, Antoine Houdart de, *Oeuvres de Monsieur Houdart de La Motte* (10 vols., Paris, 1754).

Le Clerc, Jean, *Parrhasiana, ou pensées diverses sur des matières de critique, d'histoire, de morale et de politique* (2 vols., Amsterdam, 1699).

Lefèbvre, Tanneguy, *De futilitate poetices, auctore Tannaquillo Fabro* (Amsterdam, 1697).

Mably, Gabriel Bonnot de, *Observations sur l'histoire de la Grèce* (Paris, 1766).

Montesquieu, Charles Louis de Secondat de, *Oeuvres complètes* (Paris, 1949).

Percy, Thomas, *The Correspondence of Thomas Percy and Evan Evans*, ed. Aneirin Lewis (Baton Rouge, 1957).

Perrault, Charles, *Memoirs of my Life*, trans. J. M. Zarucci (Columbia, 1989).

Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences (4 vols.; 2nd edn, Paris, 1692–96; facs. rpt Geneva, 1979).

Pons, François de, *Oeuvres de monsieur l'abbé de Pons* (Paris, 1738).

Pope, Alexander, *Peri Bathous* (1728), in *The Prose Works of Alexander Pope: Vol. II, The Major Works, 1725–44*, ed. Rosemary Cowler (Oxford, 1986), pp. 171–276.

The Twickenham Edition of the Works of Alexander Pope, ed. John Butt *et al.* (11 vols. in 12, London, 1939–69).

Pütter, Johann Stephan, *Litteratur des deutschen Staatsrechts* (4 vols., Göttingen, 1776–91).

Richardson, Samuel, *Correspondence*, ed. Anna Laetitia Barbauld (6 vols., London, 1804).

Rollin, Charles, *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres, par rapport à l'esprit & au coeur* (1732; Paris, 1741).

Schiller, Friedrich, *Über die aesthetische Erziehung des Menschen* (1795); trans. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby, *The Aesthetic Education of Man* (Oxford, 1967).

Über naive und sentimentalische Dichtung (1796), trans. J. A. Elias, in H. B. Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism* (Cambridge, 1985), pp. 179–232.

Schlegel, Friedrich von, *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, ed. Oskar Walzel (Berlin, 1980).

Über das Studium der griechischen Poesie: Vorrede 1797, ed. Ernst Behler (2 vols., Weimar, 1962).

Shenstone, William, *Letters of William Shenstone*, ed. Duncan Mallam (Minneapolis, 1939).

The Spectator, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).

Swift, Jonathan, *The Battle of the Books: Eine historisch-kritische Ausgabe*, ed. Hermann Josef Real (Berlin, 1978).

The Battle of the Books: With Selections from the Phalaris Controversy, ed. A. C. Guthkelch (London, 1908).

A Tale of a Tub, ed. A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith (2nd edn, Oxford, 1973).

Temple, William, *The Works of Sir William Temple, Bart.* (4 vols., London, 1770).

Terrasson, Jean, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où à l'occasion de ce poëme on cherche les règles d'une poëtique fondée sur la raison, & sur les exemples des Anciens & des Modernes* (2 vols., Paris, 1715); trans. Francis Brerewood, *Critical Dissertations on Homer's Iliad* (2 vols., London, 1746).

La Philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison (Paris, 1754).

Turgot, Anne-Robert-Jacques, Baron de l'Aulne, 'Discours sur les progrès successifs de l'esprit humain', *Oeuvres de M. Turgot, Ministre d'Etat* (9 vols., Paris, 1808), II, pp. 52–92.

Turgot on Progress, Sociology, and Economics, trans. Ronald L. Meek (Cambridge, 1973).

Voltaire (François-Marie Arouet), *An Essay on Epick Poetry*, in *An Essay upon the Civil Wars of France* (London, 1727), pp. 37–130.

Warton, Thomas, *A History of English Poetry* (1774–81; 4 vols., London, 1824).

Winckelmann, Johann Joachim, 'Thoughts on the imitation of the painting and sculpture of the Greeks' (1755), trans. H. B. Nisbet, in Nisbet (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985), pp. 31–54.

Wotton, William, *Reflections upon Ancient and Modern Learning* (London, 1694).

Young, Edward, *Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (London, 1759).

Secondary sources

Baron, Hans, 'The *querelle* of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance scholarship', *Journal of the History of Ideas*, 20 (1959), 3–22.

Bergner, Jeffrey, *The Origin of Formalism in the Social Sciences* (Chicago, 1981).
Black, Robert, 'Ancients and Moderns in the Renaissance: rhetoric and history in Accolti's *Dialogue on the Preeminence of Men of His Own Time*', *Journal of the History of Ideas*, 43 (1982), 3–32.
Buck, August, 'Aus der Vorgeschichte der Querelle des anciens et des modernes in Mittelalter und Renaissance', *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 20 (1958), 527–41.
Bury, J. B., *The Idea of Progress: An Inquiry into its Origin and Growth* (1920; New York, 1932).
Butterfield, Herbert, *Man on His Past: The Study of the History of Historical Scholarship* (Cambridge, 1955).
Crane, Ronald S., *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical* (2 vols., Chicago, 1967).
Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948; trans. Willard Trask, Princeton, 1953).
Davidson, Hugh M., 'Fontenelle, Perrault and the realignment of the arts', in C. G. S. Williams (ed.), *Literature and History in the Age of Ideas: Essays on the Enlightenment Presented to George R. Havens* (Athens OH, 1975), pp. 3–13.
Eamon, William, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture* (Princeton, 1994).
Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early Modern Europe* (2 vols., Cambridge, 1979).
Erskine-Hill, Howard, *The Augustan Idea in English Literature* (London, 1983).
Foerster, Donald M., *Homer in English Criticism: The Historical Approach in the Eighteenth Century* (New Haven, 1947).
Gilbert, Felix, 'Bernardo Ruccelai and the Orti Oricellari: a study of the origin of modern political thought', in *History, Choice and Commitment* (Cambridge MA, 1977), pp. 215–46.
Gillot, H., *La Querelle des Anciens et des Modernes en France* (Paris, 1914).
Gombrich, Ernst, 'The Renaissance conception of artistic progress and its consequences', in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (Oxford, 1966), pp. 1–10.
Gössman, Elizabeth, 'Antiqui und Moderni im 12. Jahrhundert', *Miscellanea Medievalia*, 9 (1974), 40–57.
Gossman, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye* (Baltimore, 1968).
Grafton, Anthony, 'Renaissance readers and ancient texts: comments on some commentaries', *Renaissance Quarterly*, 38 (1985), 615–49.
Gravelle, Sarah Stever, 'The Latin-vernacular question and humanist theory of language and culture', *Journal of the History of Ideas*, 49 (1988), 367–86.
Hepp, Naomi, *Homère en France au XVII^e siècle* (Paris, 1968).
Howarth, W. D., 'Neo-classicism in France: a reassessment', in D. J. Mossop *et al.* (eds.), *Studies in the French Eighteenth Century Presented to John Lough* (Durham, 1978), pp. 92–107.
Hutchison, Keith, 'Supernaturalism and the mechanical philosophy', *History of Science*, 21 (1983), 297–333.

'What happened to occult qualities in the Scientific Revolution?', *Isis*, 73 (1982), 233–53.

Jauss, Hans Robert, 'Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des Anciens et des Modernes"', in Jauss (ed.), *Charles Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes* (Munich, 1964), pp. 8–64.

'Schlegels und Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes"', in *Literatur als Provokation* (Frankfurt, 1970), pp. 67–106.

Johnson, James William, *The Formation of English Neo-Classical Thought* (Princeton, 1967).

Johnston, Arthur, *Enchanted Ground: A Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964).

Jones, Richard Foster, *Ancients and Moderns: A Study of the Rise of the Scientific Movement in 17th Century England* (1936; 2nd edn, Berkeley, 1961).

Kapitza, Peter K., *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt: Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland* (Munich, 1981).

Keohane, Nannerl O., 'The Enlightenment idea of progress revisited', in Gabriel Almond *et al.* (eds.), *Progress and its Discontents* (Berkeley, 1977), pp. 21–40.

Kortum, Hans, *Cartaud de La Villate: Ein Beitrag zur Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der französischen Frühaufklärung* (2 vols., Berlin, 1960).

Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur (Berlin, 1966).

Krauss, Werner, *Fontenelle und die Aufklärung* (Munich, 1969).

Krauss, Werner, and Hans Kortum, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts* (Berlin, 1966).

Kristeller, Paul O., 'The modern system of the arts', *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951), 496–527; 13 (1952), 17–46; rpt in *Renaissance Thought II* (New York, 1965), pp. 163–227.

Kroeber, A. L., and Clyde Kluckholn, *Culture* (New York, 1952).

Levine, Joseph M., 'Ancients and Moderns reconsidered', *Eighteenth-Century Studies*, 15 (1981), 72–89.

The Battle of the Books: History and Literature in the Augustan Age (Ithaca, 1991).

'The Battle of the Books and the shield of Achilles', *Eighteenth-Century Life*, 9 (1984), 33–61.

Dr Woodward's Shield: History, Science, and Satire in Augustan England (Berkeley, 1977).

'Giambattista Vico and the Quarrel between the Ancients and the Moderns', *Journal of the History of Ideas*, 52(1991), 55–79.

Humanism and History: Origins of Modern English Historiography (Ithaca, 1987).

Lombard, A., *La Querelle des Anciens et des Modernes: l'Abbé Du Bos* (Neuchâtel, 1908).

Lorimer, J. W., 'A neglected aspect of the "Querelle des Anciens et des Modernes"', *Modern Language Review*, 51 (1956), 179–85.

Macaulay, Thomas Babington, 'Francis Atterbury', in *Miscellaneous Writings* (2 vols., London, 1860), I, pp. 209–26.

McKillop, Alan D., 'Richardson, Young, and the Conjectures', *Modern Philology*, 22 (1925), 391–404.
Margiotta, Giacinto, *Le Origini Italiane della Querelle des anciens et des modernes* (Rome, 1953).
Meek, Ronald L., *Social Science and the Ignoble Savage* (Cambridge, 1976).
Menges, Karl, 'Herder and the "Querelle des Anciens et des Modernes"', in Richard Critchfield and Wulf Koepke (eds.), *Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories: Literature and the Other Arts* (Columbia, 1988), pp. 147–83.
Merton, Robert, *On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript* (New York, 1965).
Meyer, Paul H., 'Recent German studies of the Quarrel between the Ancients and the Moderns in France', *Eighteenth-Century Studies*, 18 (1985), 383–90.
Miller, Henry Knight, 'The Whig interpretation of literary history', *Eighteenth-Century Studies*, 6 (1972), 60–84.
Minnis, A. J., *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages* (London, 1984).
Moriarty, Michael, *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France* (Cambridge, 1988).
Niderst, Alain, *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657–1702)* (Paris, 1972).
Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17–37.
Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age (Cambridge, 1984).
'Swift's satire on "science" and the structure of Gulliver's Travels', *ELH*, 56 (1991), 809–39.
Pigman, G. W., III, 'Imitation and the Renaissance sense of the past: the reception of Erasmus' *Ciceronianus*', *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9 (1979), 155–77.
Pizzorusso, Arnaldo, 'Antichi e Moderni nella polemica di Madame Dacier', in Pizzorusso (ed.), *Teorie letterarie in Francia* (Pisa, 1968), pp. 16–55.
Plotz, Judith, *Ideas of Decline in Poetry: A Study of English Criticism from 1700 to 1830* (1965; New York, 1987).
Porter, Roy, *Edward Gibbon: Making History* (London, 1988).
Rattansi, P. M., review of R. F. Jones, *Ancients and Moderns*, 2nd edn, *British Journal for the History of Science*, 18 (1968), 250–5.
Reill, Peter Hanns, *The German Enlightenment and the Rise of Historicism* (Berkeley, 1975).
Rigault, Hippolite, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes* (Paris, 1859).
Robertson, J. G., *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923).
Ross, Sydney, '"Scientist": the story of a word', *Annals of Science*, 18 (1962), 65–85.
Saisselin, Rémy G., 'Critical reflections on the origins of modern aesthetics', *British Journal of Aesthetics*, 4 (1964), 7–21.

Santangelo, Giovanni Saverio, *La 'Querelle des Anciens et des Modernes' nella critica del '900* (Bari, 1975).
Schueller, Herbert M., 'The Quarrel of the Ancients and the Moderns', *Music and Letters*, 41 (1960), 313–30.
Scouten, Arthur H., 'The Warton forgeries and the concept of preromanticism in English literature', *Etudes anglaises*, 40 (1987), 434–47.
Seznec, Jean, 'Le Singe antiquaire', in *Essais sur Diderot et l'antiquité* (Oxford, 1957), pp. 79–96.
Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius: Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic (1688–1798)* (Cambridge, 1979).
Snyder, Edward D., *The Celtic Revival in English Literature 1760–1800* (Cambridge MA., 1923).
Spadafora, David, *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain* (New Haven, 1990).
Starkman, Miriam Kosh, *Swift's Satire on Learning in* A Tale of a Tub (Princeton, 1950).
Starobinski, Jean, 'From the decline of erudition to the decline of nations: Gibbon's response to French thought', in G. W. Bowerstock *et al.* (eds.), *Edward Gibbon and the Decline and Fall of the Roman Empire* (Cambridge MA, 1977), pp. 139–57.
Stephen, Leslie, *History of English Thought in the Eighteenth Century* (2 vols., London, 1876).
Stone, P. W. K., *The Art of Poetry in England, 1750–1820* (London, 1967).
Tilley, Arthur, *The Decline of the Age of Louis XIV, or, French Literature 1687–1715* (Cambridge, 1929).
Tinkler, John F., 'The splitting of humanism: Bentley, Swift, and the English Battle of the Books', *Journal of the History of Ideas*, 49 (1988), 453–72.
Tuveson, Ernest, 'Swift and the world-makers', *Journal of the History of Ideas*, 11 (1950), 54–74.
Vyverberg, Henry, *Human Nature, Cultural Diversity, and the French Enlightenment* (New York, 1989).
Wagar, W. Warren, 'Modern views of the origins of the idea of progress', *Journal of the History of Ideas*, 28 (1967), 55–70.
Watt, Ian, *The Rise of the Novel* (Berkeley, 1957).
Weinbrot, Howard, *Augustus Caesar in 'Augustan' England: The Decline of a Classical Norm* (Princeton, 1978).
Wellek, René, 'French classicist criticism', *Yale French Studies*, 38 (1967), 47–71.
The Rise of English Literary History (Chapel Hill, 1941).
'The term and concept of classicism in Literary history', in *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven, 1970), pp. 55–89.
Wencilius, L., 'La Querelle des Anciens et des Modernes et l'humanisme', *XVII*ᵉ *Siècle*, 9–10 (1951), 15–34.
Williams, David, *Voltaire: Literary Critic*, vol. 48 of *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Geneva, 1966).
Wolper, Roy S., 'The rhetoric of gunpowder and the idea of progress', *Journal of the History of Ideas*, 31 (1970), 589–98.

Poetry 1660–1740

Primary sources and texts

Boileau-Despréaux, Nicolas, *Épîtres, Art Poétique, Lutrin*, ed. C. H. Boudhors (Paris, 1952).
Satires, ed. C. H. Boudhors (Paris, 1952).
Works, trans. John Ozell (2 vols., London, 1711–12).
Bouhours, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, ed. R. Radouant (Paris, 1920).
La manière de bien penser, trans. anonymously as *The Art of Criticism* (1705): facsimile reproduction (New York, 1981).
Dennis, John, *Critical Works*, ed. E. N. Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).
Dryden, John, Boileau's *The Art of Poetry*, trans. Sir William Soames and revised Dryden, in *The Works of John Dryden, II: Poems, 1681–1684*, ed. H. T. Swedenborg, Jr and V. A. Dearing (Berkeley and Los Angeles, 1972).
Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music*, trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).
Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture (2 vols., Paris, 1719).
Durham, Willard H. (ed.), *Critical Essays of the Eighteenth Century, 1700–1725* (New Haven, 1915).
Eliot, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933).
Elledge, S. (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).
Finch, Robert, and Eugène Joliet (eds.), *French Individualist Poetry, 1686–1760: An Anthology* (Toronto and Buffalo, 1971).
Fontenelle, Bernard le Bovier de, *Discours sur la nature de l'eglogue*, trans. Pierre Anthony Motteux, appended to his translation of Le Bossu's *Treatise of the Epick Poem* (London, 1695).
Gildon, Charles, *The Complete Art of Poetry* (2 vols., London, 1718).
The Guardian, ed. J. C. Stephens (Lexington KY, 1982).
Hepworth, Brian (ed.), *The Rise of Romanticism: Essential Texts* (Manchester, 1978).
La Bruyère, Jean, *Les Caractères*, ed. D. Delafarge (Paris, 1928).
Characters, trans. Jean Stewart (Harmondsworth, 1970).
Le Bossu, René, *M. Bossu's Treatise of the Epick Poem* [and] *A Treatise upon Pastorals by M. Fontenelle*, trans. P. A. Motteux, ed. 'W. J.' (London, 1695).
Traité du poème épique (2 vols., Paris, 1675).
Oldham, John, *Poems*, ed. H. F. Brooks and R. Selden (Oxford, 1987).
Perrault, Charles, *Characters Historical and Panegyrical of the Greatest Men that have appeared in France, during the last Century*, trans. by John Ozell (2 vols., London, 1704–5).
Hommes illustres qui ont paru en France pendent ce siècle (2 vols., Paris, 1696–1700).
Phillips, Edward, *Theatrum Poetarum* (London, 1675).
Pope, Alexander, *The Prose Works of Alexander Pope* (Oxford): vol. I, ed. Norman Ault (1936), vol. II, ed. Rosemary Cowler (1986).

The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope, general ed. John Butt (11 vols. in 12, London, 1939–69).

Rapin, René, *Dissertatio de Carmine Pastorali* [1681], trans. by Thomas Creech in his *The Idylliums of Theocritus with Rapin's Discourse of Pastorals* (1684; rpt Ann Arbor, 1947).

Refléxions sur la Poétique d'Aristote [1674], trans. by Thomas Rymer (1674), with a new Introduction by P. J. Smallwood (Amersham, 1979).

Rymer, Thomas, *Critical Works*, ed. Curt A. Zimansky (New Haven, 1956).

Saint-Évremond, Seigneur de, *The Works of Mr. de St. Evremont*, trans. from the French (2 vols., London, 1700).

Shawcross, John T. (ed.), *Milton: The Critical Heritage* (London, 1970).

The Spectator, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).

Spence, Joseph, *An Essay on Pope's Odyssey* (London, 1726).

Spingarn, J. E. (ed.), *Critical Essays of the Seventeenth Century* (3 vols., Oxford, 1907).

Temple, Sir William, *Five Miscellaneous Essays by Sir William Temple*, ed. S. H. Monk (Ann Arbor, 1963).

Trapp, Joseph, *Lectures on Poetry*, trans. by William Bowyer and William Clarke (London, 1742).

Vico, Giambattista, *The New Science*, trans. T. G. Berg and M. H. Fisch (Ithaca, 1948).

Principi di una Scienza Nuova (3rd edn, 2 vols., Naples, 1744).

Voltaire (François-Marie Arouet), *An Essay on Epick Poetry*, ed. F. D. White (New York, 1915).

Essay sur la poesie épique, trans. [from the original English by] P. F. G. Desfontaines (Paris, 1728).

Letters concerning the English Nation [1733], ed. C. Whibley (London, 1926).

Lettres philosophiques, ed. G. Lanson (2 vols., Paris, 1924).

Le Temple du goût, ed. E. Carcassonne (Geneva, 1953).

Secondary sources

Anderson, H., and J. S. Shea (eds.), *Studies in Criticism and Aesthetics: Essays in Honour of Samuel Holt Monk* (Minneapolis, 1967).

Barnwell, H. T., *Les idées morales et critiques de Saint-Évremond* (Paris, 1957).

Bate, W. J., *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England* (Cambridge MA, 1946).

Borgerhoff, E. B. O., *The Freedom of French Classicism* (Princeton, 1950).

Bredvold, L. I., *The Intellectual Milieu of John Dryden* (Ann Arbor, 1934).

Brody, Jules, *Boileau and Longinus* (Geneva, 1958).

Chapman, Gerald W., *Literary Criticism in England, 1660–1800* (New York, 1966).

Clark, A. F. B., *Boileau and the French Classical Critics in England, 1660–1830* (Paris, 1925).

Congleton, J. E., *Theories of Pastoral Poetry in England, 1684–1798* (Gainesville, 1952).

Elkin, P. K., *The Augustan Defence of Satire* (Oxford, 1973).

Empson, William, 'Wit in the Essay on Criticism', in *The Structure of Complex Words* (London, 1964), pp. 84–100.

Engell, James, *Forming the Critical Mind: Dryden to Coleridge* (Cambridge MA, 1989).
Gilman, M., *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire* (Cambridge MA, 1958).
Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray* (Chicago, 1958).
Hipple, W. J., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).
Hooker, E. N., 'Pope on Wit: *The Essay on Criticism*', in R. F. Jones *et al.* (eds.), *The Seventeenth Century* (Stanford, 1951), pp. 225–46.
Hume, Robert D., *Dryden's Criticism* (Ithaca, 1970).
Knapp, Steven, *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge* (Cambridge MA, 1985).
Litman, T. A., *Le Sublime en France (1660–1714)* (Paris, 1971).
Mahoney, John L., *The Whole Internal Universe: Imitation and the New Defense of Poetry in British Criticism, 1660–1830* (New York, 1985).
Miller, John R., *Boileau en France au XVIIIième siècle* (Baltimore, 1942).
Monk, Samuel H., *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, with a new Preface (Ann Arbor, 1960).
Mornet, Daniel, *Nicolas Boileau* (Paris, 1941).
Morris, D. B., *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in Eighteenth-Century England* (Lexington KY, 1972).
Pechter, Edward, *Dryden's Classical Theory of Literature* (Cambridge, 1975).
Peyre, Henri, *Le Classicisme Français* (New York, 1942).
Pocock, Gordon, *Boileau and the Nature of Neo-Classicism* (Cambridge, 1980).
Robertson, J. G., *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923).
Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius: Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic 1699–1798* (Cambridge, 1979).
Williams, David, *Voltaire: literary critic*, vol. 48 of *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Geneva, 1966).
Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957).

Poetry, after 1740

Primary sources and texts

Addison, Joseph, *et al.*, *The Spectator* (1711–14), ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
Aikin, John, *An Essay on the Application of Natural History to Poetry* (London, 1777).
Akenside, Mark, *The Pleasures of Imagination* (London, 1744).
Poetical Works (London, 1835).
Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (Edinburgh, 1790).
[Anon.], *The Art of Poetry* (London, 1762).

Arbuckle, James, *Hibernicus's Letters* (2 vols., London, 1729).
Armstrong, John, *Sketches* (1758), in *Miscellanies* (2 vols., London, 1770).
Barbauld, Anna Laetitia, 'Critical Essay' prefixed to Mark Akenside's *The Pleasures of Imagination* (London, 1794).
Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1747).
Beattie, James, *Dissertations Moral and Critical* (London, 1783).
Essays on Poetry and Music, as They Affect the Mind, 2nd edn (Edinburgh, 1778).
Poetical Works (London, 1881).
Beccaria, Cesare, *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770).
Berkeley, George, *Works*, ed. A. A. Luce and T. D. Jessop (9 vols., London, 1948–57).
Blackwell, Thomas, *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1735).
Blair, Hugh, *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (London, 1763, enl. 1765).
Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres (2 vols., Edinburgh, 1783); ed. Harold F. Harding (Carbondale IL, 1965).
Blair, Robert, *The Grave* (London, 1743).
Blake, William, *Poetry and Prose*, ed. David Erdman and Harold Bloom (Garden City NY, 1965).
Blanckenburg, Christian Friedrich von, *Litterarische Zusätze zu J. G. Sulzers Allgemeiner Theorie* (Leipzig, 1796–98).
Boswell, James, *Life of Samuel Johnson*, ed. G. B. Hill and L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934–50).
Brown, John, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separation and Corruptions of Poetry and Music* (London, 1763).
The History of the Rise and Progress of Poetry, Through Its Several Species (Newcastle, 1764).
Buffon, Georges Louis Le Clerc, Comte de, *Discours sur le style* (Paris, 1753).
Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757), ed. James T. Boulton (London, 1958).
Chénier, André, *Oeuvres complètes*, ed. Gerard Walter (Bruges, 1940).
Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, ed. James Engell and W. Jackson Bate (Princeton, 1983).
Poems, ed. E. H. Coleridge (2 vols., Oxford, 1912).
Collins, William, *The Works of William Collins*, ed. Richard Wendorf and Charles Ryskamp (Oxford, 1979).
Colman, George, *Prose on Several Occasions* (3 vols., London, 1787).
Condillac, Étienne Bonnot de, *Oeuvres philosophiques*, ed. Georges Le Roy (3 vols., Paris, 1947).
Philosophical Writings, trans. Franklin Philip, with the collaboration of Harlan Lane (2 vols., Hillsdale NJ, 1982).
Cowper, William, *The Letters and Prose Writings of William Cowper*, ed. James King and Charles Ryskamp (5 vols., Oxford, 1979).
Poems, vol. I: 1748–1782, ed. John D. Baird and Charles Ryskamp (Oxford, 1980).
Poetical Works, ed. H. S. Milford (London, 1907; rpt 1967).

Darwin, Erasmus, *The Botanic Garden* (London, 1791); Scolar Press rpt with intro. by Desmond King-Hele (Menston, 1973).

Diderot, Denis, *Oeuvres complètes*, ed. J. Assézat and M. Tourneux (20 vols., Paris, 1875–79).

Dodsley, Robert (ed.), *A Collection of Poems, by Several Hands* (London, 1748).

Drake, Nathan, *Literary Hours*, 2nd edn (2 vols., Sudbury, 1800).

Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).

Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (1719; 6th edn, 3 vols., Paris, 1755).

[Duff, William], *Critical Observations on the Writings of the Most Celebrated Writers and Geniuses in Original Poetry* (London, 1770).

An Essay on Original Genius In Philosophy and the Fine Arts, Particularly in Poetry (1767), ed. J. L. Mahoney (Gainesville, 1964).

Enfield, William ('The Enquirer'), *Monthly Magazine* 2 (July, 1796).

Ferguson, Adam, *Essay on the History of Civil Society* (Edinburgh, 1767).

Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (London, 1774); ed. W. J. Hipple (1963); ed. Bernhard Fabian (Munich, 1966).

An Essay on Taste (Edinburgh, 1759; 2nd edn, 1780).

Goethe, J. W. von, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe, und Gespräche*, ed. Ernst Beutler (24 vols., Zurich, 1948–60).

The Sorrows of Young Werther and Selected Writings, trans. Catherine Hunter (New York, 1962).

Gray, Thomas, *The Complete Poems of Thomas Gray; English, Latin, and Greek*, ed. H. W. Starr and J. R. Hendrickson (Oxford, 1966).

Correspondence of Thomas Gray, ed. Paget Toynbee and Leonard Whibley (3 vols., Oxford, 1971).

Hamann, J. G., *Sämtliche Werke*, ed. Josef Nadler (6 vols., Vienna, 1949–57).

Hammond, James, *Love Elegies* (London, 1743).

H[arris], J[ames], *Hermes; or, a Philosophical Inquiry Concerning Language and Universal Grammar* (London, 1751).

Three Treatises: The First Concerning Art; the Second Concerning Music, Painting and Poetry; the Third Concerning Happiness (London, 1744; rev. 1765).

Upon the Rise and Progress of Criticism (London[?], 1752).

Hartley, David, *Observations on Man* (2 vols., London, 1749).

Helvétius, Claude Adrien, *De L'Esprit* (Paris, 1758).

De L'Esprit: or, Essays on the Mind and its Several Faculties, anon. English trans. (1759).

Herder, J. G. von, *Essay on the Origin of Language* (with Rousseau's *Essay on the Origin of Language*), trans. John H. Moran and Alexander Gode (New York, 1966).

Sämtliche Werke, ed. Berhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877–1913).

Hume, David, *Philosophical Works* (4 vols., Edinburgh, 1854).

Treatise of Human Nature, ed. L. A. Selby-Bigge (London, 1896; rpt 1928).

Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance* (Dublin, 1762).

The Works of Richard Hurd, D.D. (8 vols., London, 1811).

Hurdis, James, *Lectures Shewing the Several Sources of That Pleasure Which the Human Mind Receives from Poetry* (Bishopstone, Sussex, 1797).
Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language* (2 vols., London, 1755).
Lives of the English Poets, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson (16 vols., New Haven, 1958–).
Jones, Sir William, *Poems Consisting Chiefly of Translations from the Asiatic Languages; to Which Are Added Two Essays: I, On the Poetry of the Eastern Nations; II, On the Arts Commonly Called Imitative* (Oxford, 1772).
Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762).
Kant, Immanuel, *Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902–).
Critique of Judgment, trans. Werner S. Pluhar (Indianapolis, 1987).
Lessing, G. W., *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886–1924).
Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).
Lowth, Robert, *De Sacra Poesi Hebraeorum praelectiones* (Oxford, 1753), trans. as *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* (1787).
Maass, Johann G. E., *Versuch über die Einbildungskraft* (Halle and Leipzig, 1792, enl. 1797).
Macpherson, James, *The Poems of Ossian ... Containing Dr. Blair's Three Celebrated Critical Dissertations* (2 vols., London, 1806).
Meiners, Christoph, *Grundriß der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften* (Lemgo, 1787).
Meister, Leonhard, *Über Aberglauben, Einbildungskraft, und Schwärmerey* (Berne, 1795).
Über die Einbildungskraft in ihrem Einfluß auf Geist und Herz (Zurich, 1795).
Über die Schwärmerei (2 vols., Berne, 1775–7).
Versuch über die Einbildungskraft (Berne, 1778).
Mercier, Louis-Sébastien, *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (Paris, 1773).
Moir, John, *Gleanings; or, Fugitive Pieces* (2 vols., London, 1785).
Muratori, L. A., *Della forza della Fantasia Umana* (Venice, 1740).
Ogilvie, John, *Philosophical and Critical Observations on the Nature, Character, and Various Species of Composition* (2 vols., London, 1774).
Percy, Thomas, *Reliques of Ancient English Poetry* (3 vols., London, 1765).
Platner, Ernst, *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* (Leipzig, 1772, enl. 1790).
Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful* (2 vols., London, 1794–8).
Priestley, Joseph, *Course of Lectures on Oratory and Criticism* (Warrington, 1762).
Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert Wark (New Haven, 1975).
Rivarol, Antoine de, *Oeuvres complètes* (5 vols., Paris, 1808).

Schiller, Friedrich, *On the Aesthetic Education of Man*, ed. and trans. E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967).
Werke: Nationalausgabe, ed. Julius Petersen, Lieselotte Blumenthal and Benno von Wiese (42 vols., Weimar, 1962–91).
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 vols., London, 1711); ed. J. M. Robertson (2 vols., 1900).
Soliloquy; or, Advice to an Author (London, 1710).
Sharpe, William, *Dissertation upon Genius* (London, 1755); rpt with intro. by William Bruce Johnson (Delmar NY, 1973).
Shenstone, William, *Poetical Works*, ed. George Gilfillan (New York, 1854; rpt 1968).
Smart, Christopher, *Poetical Works*, ed. Marina Williamson and Marcus Walsh (4 vols., Oxford, 1980–7).
Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D. D. Raphael and A. L. Macfie (Oxford, 1976; rpt with corrections, 1979).
Spence, Joseph, *Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, ed. James M. Osborn (Oxford, 1966).
Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (4 vols., Leipzig, 1771–4).
Tetens, Johann Nicolaus, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* (2 vols., Leipzig, 1776–7).
Thomson, James, *Poetical Works*, ed. J. Logie Robertson (Oxford, 1908; rpt 1965).
Trapp, Joseph, *Lectures on Poetry Read in the Schools of Natural Philosophy at Oxford* (London, 1742, English trans. of Latin text, 1711–19).
Tucker, Abraham, *The Light of Nature Pursued* (7 vols., 1768–77; 2nd edn, rev. and corrected, London, 1805).
Twining, Thomas, *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated with Notes and Two Dissertations on Poetical and Musical Imitation* (2 vols., 1789, 1812).
Vico, G., *The New Science of Giambattista Vico*, unabridged trans. of the 3rd edn (1744), trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Frisch (Ithaca, 1968).
Opere, ed. Fausto Nicolini (Milan, 1953).
Voltaire (François-Marie Arouet), *Oeuvres complètes*, ed. Louis Moland (52 vols., Paris, 1877–83).
Warburton, William, *The Divine Legation of Moses* (London, 1737–8).
Warton, Joseph, *The Enthusiast; or Lover of Nature* (London, 1744).
An Essay on the Genius and Writings of Pope (2 vols., London, 1756, 1782).
Odes on Several Subjects (London, 1746).
ed., *The Works of Virgil* (4 vols., London, 1778).
Warton, Thomas, *History of English Poetry* (4 vols., London, 1774–81).
The Pleasures of Melancholy (London, 1747).
Webb, Daniel, *Observations on the Correspondence Between Poetry and Music* (London, 1769).
Remarks on the Beauties of Poetry (London, 1762).
Wordsworth, William, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett and A. R. Jones (New York and Cambridge, 1963).
Prose Works, ed. W. J. B. Owen and J. W. Smyser (3 vols., Oxford, 1974).

Young, Edward, *Complete Works* (2 vols., London, 1854).
Conjectures on Original Composition (London, 1759), ed. E. J. Morley (Manchester, 1918).

Secondary sources

Aarsleff, Hans, *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (Minneapolis, 1882).
. *The Study of Language in England 1780–1860* (Princeton, 1967).
Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).
Arthos, John, *The Language of Natural Description in Eighteenth-Century Poetry* (Ann Arbor, 1949).
Barrell, John, *English Literature in History 1730–80: An Equal, Wide Survey* (New York, 1983).
and Harriet Guest, 'On the use of contradiction: economics and morality in the eighteenth-century long poem', in *The New Eighteenth Century*, ed. Felicity Nussbaum and Laura Brown (London and New York, 1987).
Bate, W. J., *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England* (Cambridge MA, 1946).
'The sympathetic imagination in eighteenth-century English criticism', *ELH*, 12 (1945), 144–64.
Beddow, Michael, 'Goethe on genius', in *Genius: The History of an Idea*, ed. Penelope Murray (Oxford, 1989), pp. 98–112.
Berlin, Isaiah, *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas* (New York, 1976).
Blackall, Eric A., *The Emergence of German as a Literary Language, 1700–1775* (Cambridge, 1959).
Bronson, Bertrand, 'The pre-Romantic or post-Augustan mode', *ELH*, 20 (1953); rpt in *Facets of the Enlightenment* (Berkeley, 1968), pp. 159–72.
Brown, Marshall, 'The urbane sublime', *ELH*, 45 (1978), 236–54.
Butt, John, *English Literature in the Mid-Eighteenth Century*, ed. and completed Geoffrey Carnall (Oxford, 1979).
Chalker, John, *The English Georgic: A Study in the Development of a Form* (London, 1969).
Clark, Robert T., 'Herder, Cesarotti and Vico', *Studies in Philology*, 44 (1947), 645–71.
Cohen, Murray, *Sensible Words: Linguistic Practice in England, 1640–1785* (Baltimore, 1977).
Cohen, Ralph, 'On the interrelations of eighteenth-century literary forms', *New Approaches to the Eighteenth Century*, ed. Philip Harth (New York, 1974), pp. 33–78.
Davie, Donald (ed.), *The Late Augustans: Longer Poems of the Later Eighteenth Century* (London, 1958; rpt 1965).
Purity of Diction in English Verse (London, 1955).
Derrida, Jacques, *The Archaeology of the Frivolous: Reading Condillac*, trans. John P. Leavey, Jr (Lincoln NB, 1980).

Dieckmann, Herbert, 'Diderot's conception of genius', *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), 151–82.
Engell, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge MA, 1981).
Feingold, Richard, *Nature and Society: Later Eighteenth-Century Uses of the Pastoral and Georgic* (Hassocks, Sussex, 1978).
Findlay, L. M., 'The genius of the French language: towards a poetics of political reaction during the Revolutionary period', *Studies in Romanticism*, 28 (1989), 531–57.
Frieden, Ken, *Genius and Monologue* (Ithaca, 1985).
Greene, D. J., 'Logical structure in eighteenth-century poetry', *Philological Quarterly*, 31 (1952), 315–36.
Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge MA, 1979).
Hartman, Geoffrey, 'Christopher Smart's "Magnificat": toward a theory of representation', *ELH*, 45 (1974); rpt in *The Fate of Reading and Other Essays* (Chicago, 1985).
Hughes, Peter, 'Restructuring literary history: the eighteenth century', *New Literary History*, 8 (1977), 257–77.
Hunter, J. Paul, '"Peace" and the Augustans: some implications of didactic method and literary form', in *Studies in Change and Revolution*, ed. Paul Korshin (London, 1972).
Johnston, Arthur, 'Poetry and criticism after 1740', in Roger Lonsdale (ed.), *History of Literature in the English Language: Dryden to Johnson* (London, 1971), pp. 257–98.
Land, Stephen, *From Signs to Propositions: The Concept of Form in Eighteenth-Century Semantic Theory* (London, 1974).
Landry, Donna, 'The resignation of Mary Collier: Some problems in feminist literary history', in *The New Eighteenth Century*, ed. Felicity Nussbaum and Laura Brown (London and New York, 1987), pp. 90–120.
Lange, Victor, *The Classical Age of German Literature, 1740–1815* (London, 1982).
Lipking, Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, 1970).
Lockwood, Thomas, 'On the relationship of satire and poetry after Pope', *Studies in English Literature*, 14 (1974), 387–402.
Mann, Elizabeth L., 'The problem of originality in English literary criticism, 1750–1800', *Philological Quarterly*, 18 (1939), 97–118.
McLean, Norman, 'From action to image: theories of the lyric in the eighteenth century', in R. S. Crane *et al.* (eds.), *Critics and Criticism Ancient and Modern* (Chicago, 1952).
Menhennet, Alan, *Order and Freedom: German Literature and Society, 1720–1805* (London, 1973).
Miles, Josephine, *The Primary Language of Poetry in the 1740s and 1840s* (Berkeley, 1950).
Monk, Samuel, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England* (Ann Arbor, 1935; rpt with a new Preface, 1960).
Natali, Giulio, *Storia Letteraria D'Italia* (2 vols., Milan, 1929).

Nicolson, Marjorie Hope, *Newton Demands the Muse: Newton's 'Opticks' and the Eighteenth Century Poets* (Princeton, 1946).
Nisbet, H. B., *Herder and the Philosophy and History of Science* (Cambridge, 1970).
(ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe* (Cambridge, 1985).
Novak, Maximillian, *Eighteenth Century English Literature* (New York, 1983).
Pascal, Roy, *The German Sturm und Drang* (Manchester, 1953).
Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17–37.
Pittock, Joan, *The Ascendancy of Taste: The Achievement of Joseph and Thomas Warton* (London, 1973).
Price, Martin, 'The sublime poem: pictures and powers', *Yale Review*, 58 (1968–69), 194–213.
To the Palace of Wisdom: Studies in Order and Energy from Dryden to Blake (New York, 1964).
Rawson, Claude, *Order from Confusion Sprung: Studies in Eighteenth-Century Literature from Swift to Cowper* (London, 1985).
Schaffer, Simon, 'Genius in Romantic natural philosophy', in Andrew Cunningham and Nicholas Jardine (eds.), *Romanticism and Science* (Cambridge, 1990).
Siskin, Clifford, *The Historicity of Romantic Discourse* (New York, 1988).
Sitter, John, *Literary Loneliness* (Ithaca, 1982).
'Mother, memory, muse and poetry after Pope', *ELH*, 44 (1977), 12–36.
Spacks, Patricia M., *The Poetry of Vision* (Cambridge MA, 1967).
Tillotson, Geoffrey, *Augustan Poetic Diction* (London, 1961; rpt 1964).
Tuveson, Ernest L., *The Imagination as a Means of Grace* (Berkeley and Los Angeles, 1960).
Warnock, Mary, *Imagination* (Berkeley, 1976).
Wasserman, Earl, 'Collins's "Ode on the Poetical Character"', *ELH*, 34 (1967), 92–118.
Wellbery, David E., *Lessing's 'Laocoon': Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism. Vol. I: The Later Eighteenth Century* (New Haven, 1955; paperback edn, Cambridge, 1981).
Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957; paperback edn, 1967).
Yolton, John, *John Locke and the Way of Ideas* (Oxford, 1956).

Drama, 1660–1740

Primary sources and texts

d'Aubignac, François Hédelin, *La Pratique du théâtre* (1663), ed. Pierre Martino (Algiers and Paris, 1927).
The Whole Art of the Stage (London, 1684; rpt New York, 1968).
Boileau-Despréaux, Nicholas, *Oeuvres*, ed. Antoine Adam (Paris, 1966).

Collier, Jeremy, *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage* (1730; rpt Hildesheim, 1969).
Congreve, William, *Letters & Documents*, ed. John C. Hodges (New York, 1964).
Dennis, John, *Critical Works* (2 vols., Baltimore, 1939–43).
Dryden, John, *The Works of John Dryden*, ed. Edward Niles Hooker, Thomas Swedenberg, Maximillian E. Novak *et al.* (Berkeley, 1955–) vol. X.
Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry and Painting*, trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).
Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture (3 vols., Paris, 1740).
Farquhar, George, *Works*, ed. George Stonehill (2 vols., London, 1930).
The Whole Art of the State (1684) (New York, 1968).
Hughes, John ['Essay on *Othello*'], *The Guardian*, No. 37, ed. John Calhoun Stephens (Lexington KY, 1982).
Le Bossu, René, *Traité du poème épique* (1714), intro. Volker Kapp (Hamburg, 1981).
Pope, Alexander, 'Preface to Shakespeare', *The Prose Works of Alexander Pope*, ed. Rosemary Cowler (Hampden CN, 1986).
Rapin, René, *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (2 parts, Paris, 1674).
Saint-Évremond, Charles de, *Oeuvres en prose* (2 vols., Paris, 1965).
The Works of Monsieur de St Évremond (London, 1728).
Seades, Colbert (ed.), *Les Sentiments de l'Académie Française sur le Cid* (Minneapolis, 1916).
Shadwell, Thomas, *Works*, ed. Montague Summers (5 vols., London, 1927).
Sorbière, Samuel, *A Voyage to England* (London, 1709).
Sprat, Thomas, 'Observations on Mons. de Sorbière's Voyage into England', in *A Voyage to England*, by Samuel Sorbière (London, 1709).
Steele, Richard, *Plays*, ed. Shirley Kenny (Oxford, 1971).

Secondary sources

Barish, Jonas, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley, 1981).
Batiffol, Louis, *Richelieu et Corneille* (Paris, 1936).
Brown, Laura, English Dramatic Form, 1660–1760: An Essay in Generic History (New Haven, 1981).
Davis, James Herbert, *Tragic Theory and the Eighteenth-Century Critics*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures No. 68 (Chapel Hill, 1967).
Gasté, Armand, *La Querelle du Cid* (Paris, 1898).
Hobson, Marion, *The Object of Arts: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge, 1982).
Hughes, Derek, *Dryden's Heroic Plays* (London, 1981).
Hume, Robert D., *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century* (Oxford, 1976).
Loftis, John, *The Spanish Plays of Restoration England* (New Haven, 1973).
Maurocordato, Alexandre, *La Critique Classique en Angleterre* (Paris, 1964).
Novak, Maximillian E., *William Congreve* (New York, 1971).

Picart, Raymond, *La Carrière de Jean Racine* (Paris, 1961).
Reiss, Timothy, *Tragedy and Truth* (New Haven, 1980).
Scherer, Jacques, *La Dramaturgie Classique en France* (Paris, 1964).

Drama, after 1740

Primary sources and texts

Adams, Henry Hitch, and Baxter Hathaway (eds.), *Dramatic Essays of the Neoclassic Age* (1947; rpt. New York and London, 1965).
d'Aubignac, François Hédelin, *La Pratique du Théâtre*, ed. Pierre Martino (Algiers and Paris, 1927).
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, *Oeuvres*, ed. Pierre Larthomas (Paris, 1988).
Chapman, Gerald Webster (ed.), *Literary Criticism in England, 1660–1800* (New York, 1966).
Corneille, Pierre, *Théâtre complet*, ed. Maurice Rat (3 vols., Paris, n.d.).
Trois Discours sur le Poème Dramatique, ed. Louis Forestier (Paris, 1963).
Diderot, Denis, *Oeuvres Esthétiques*, ed. Paul Vernière (Paris, 1959).
Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719; 3 vols., Paris, 1740).
Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).
Fontenelle, Bernard de Bovier de, *Oeuvres* (11 vols., Amsterdam, 1764).
Gottsched, Johann Christoph, *Schriften zur Literatur*, ed. Horst Steinmetz (Stuttgart, 1972).
Johnson, Samuel, *Johnson on Shakespeare*, ed. Arthur Sherbo, Yale Edition, VII–VIII (New Haven and London, 1968).
Lessing, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886–1924).
Lessing, Gotthold Ephraim, Moses Mendelssohn and Friedrich Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, ed. Jochen Schulte-Sasse (Munich, 1972).
Lillo, George, *The London Merchant*, ed. William H. McBurney (Lincoln, 1965).
Loewenthal, Erich, and Lambert Schneider (eds.), *Sturm und Drang: Kritische Schriften* (Heidelberg, 1963).
Meier, Georg Friedrich, *Beurtheilung der Gottschedischen Dichtkunst* (Halle, 1747–8).
Mercier, Louis Sébastien, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur L'Art Dramatique* (Amsterdam, 1773; rpt. Hildesheim and New York, 1973).
Pascal, Roy, *Shakespeare in Germany, 1740–1815* (Cambridge, 1937; rpt New York, 1971).
Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert*, ed. Michel Launay (Paris, 1967).
Vial, Francisque, and Louis Denise (eds.), *Idées et Doctrines Littéraires du XVIIIe Siècle* (Paris, n.d.).
Vickers, Brian (ed.), *Shakespeare: The Critical Heritage*, IV–VI (London, Henley and Boston, 1976–81).

Voltaire, *Oeuvres complètes*, ed. Louis Moland, V, *Théâtre*, IV (1877; rpt Nendeln, Liechtenstein, 1967).

Secondary sources

Bate, Jonathan, *Shakespearean Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730–1830* (Oxford, 1989).
Berghahn, Klaus L., 'From classicist to classical literary criticism', in Peter Uwe Hohendahl (ed.), *A History of German Literary Criticism* (Lincoln and London, 1988), pp. 13–98.
Bernbaum, Ernest, *The Drama of Sensibility: A Sketch of the History of English Sentimental Comedy and Domestic Tragedy 1696–1780* (Boston and London, 1915).
Bevis, Richard, *The Laughing Tradition: Stage Comedy in Garrick's Day* (London, 1980).
Borchmeyer, Dieter, *Tragödie und Öffentlichkeit: Schillers Dramaturgie* (Munich, 1973).
Brody, Jules, 'Esthétique et Société chez Molière', in Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et Société*, vol. 1 (Paris, 1968), pp. 307–26.
Brown, Laura, *English Dramatic Form, 1660–1760: An Essay in Generic History* (New Haven, 1981).
Ermann, Kurt, *Goethes Shakespeare-Bild* (Tübingen, 1983).
Guthke, Karl S., 'Lessing, Shakespeare und die deutsche Verspätung', in *Nation und Gelehrtenrepublik: Lessing im europäischen Zusammenhang*, Sonderband zum Lessing Yearbook, ed. Wilfried Barner and Albert M. Reh (Detroit and Munich, 1984).
McInnes, Edward, *'Ein ungeheures Theater': The Drama of the Sturm und Drang* (Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1987).
Martino, Alberto, *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert*. I. *Die Dramaturgie der Aufklärung* (Tübingen, 1972).
Meisel, Martin, *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton, 1983).
Parker, G. F., *Johnson's Shakespeare* (Oxford, 1989).
Robertson, J. G., *Lessing's Dramatic Theory* (Cambridge, 1939).
Schings, Hans-Jürgen, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch* (Munich, 1980).
Sherbo, Arthur, *English Sentimental Drama* (East Lansing MI, 1957).
Smith, David Nichol, *Shakespeare in the Eighteenth Century* (Oxford, 1928).
Szondi, Peter, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* (Frankfurt am Main, 1973).
Taylor, Gary, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present* (London, 1990).
van Tieghem, Paul, *Le Préromantisme: Etudes d'Histoire Européenne*. III. *La Découverte de Shakespeare sur le Continent* (Paris, 1947).
Williams, Simon, *Shakespeare on the German Stage. Vol. 1, 1586–1914* (Cambridge, 1990).
Wolffheim, Hans, *Die Entdeckung Shakespeares* (Hamburg, 1959).

Prose fiction: France

Primary sources and texts

Argens, Jean-Baptiste de Boyer, Marquis d', 'Discours sur les nouvelles', in *Lectures amusantes ou les délassements de l'esprit avec un discours sur les nouvelles* (2 vols., La Haye, 1739), I, pp. 9–69.

Arnaud, François-Marie Baculard d', *Nouvelles historiques* (Paris, 1774).

Aubert de La Chesnaye Des Bois, François Alexandre, *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général* (Paris, 1743).

Bougeant, Guillaume-Hyacinthe, *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* (1735), in Charles G. T. Garnier (ed.), *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (Amsterdam and Paris, 1788), XXVI, pp. 1–156.

Charnes, Jean-Antoine de, *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves*, rpt ed. Groupe d'étude du XVIIe siècle de l'Université François Rabelais de Tours, François Weil, Pierre Aquilon, Jacques Chupeau, Jean Lafond and Gérard Maillat (1679; Tours, 1973).

Coulet, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Collection U (2 vols., Paris, 1968). Vol. I: Histoire du roman en France. Vol. II: Anthologie.

Diderot, Denis, 'Les Deux Amis de Bourbonne', ed. Henri Benac in *Oeuvres romanesques* (Paris, 1962), pp. 780–92.

'Éloge de Richardson', ed. Paul Vernière, in *Oeuvres esthétiques* (Paris, 1959), pp. 29–48.

Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683); ed. (with original pagination) Klaus Friedrich, in 'Eine Theorie des "Roman nouveau"', *Romanistisches Jahrbuch* 14 (1963), 105–32.

Faydit, l'abbé, *La Télémacomanie, ou la Censure et critique du Roman intitulé, Les Aventures de Telemaque Fils d'Ulysse, ou suite du quatriéme Livre de l'Odyssée d'Homere* (A Eleuterople: chez Pierre Philalethe, 1700).

Huet, Pierre-Daniel, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, ed. Fabienne Gégou (Paris, 1971).

Jaquin, Armand-Pierre, *Entretiens sur les romans* (1755; rpt Geneva, 1970).

Lenglet-Du Fresnoy, Nicolas, *De l'usage des romans* (Amsterdam, 1734).

Marmontel, Jean-François, *Essai sur les romans, considérés du côté moral* (1787), in *Oeuvres complètes* (1819; rpt. Geneva, 1968), III, pp. 558–96.

Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, in *Oeuvres complètes*, ed. Bernard Guyon, Jacques Scherer and Charly Guyot, Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1964), II.

Sade, Donatien-Alphonse-François, Marquis de, *Idée sur les romans* (1800), ed. Jean Glastier (Bordeaux, 1970).

Segrais, Regnault de, *Les Nouvelles Françaises, ou les Divertissemens de la princesse Aurélie* (1656; 2 vols., La Haye, 1741).

Staël-Holstein, Anne-Louise Germaine Necker, Baronne de, *Essai sur les fictions* (1795) in *Oeuvres complètes* (Paris, 1844), I, pp. 62–72.

Valincour, Jean Baptiste Henri du Trousset de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*, rpt ed. Groupe d'étude du XVIIe

siècle de l'Université François Rabelais de Tours, Jacques Chupeau, Pierre, Aquilon, Jean Lafond, François Weil, Gérard Maillat and Augustin Redondo (1678; rpt Tours, 1972).

Secondary sources

Altman, Janet Gurkin, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Columbus, 1982).

Alvarez Barrientos, Joaquín, 'Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España', *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), 5–23.

Barthes, Roland, *S/Z* (Paris, 1970).

Bertana, Emilio, 'Pro e contro i romanzi nel Settecento', *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 37 (1901), 339–52.

Brown, Reginald Francis, *La novela española (1700–1850)* (Madrid, 1953).

Coulet, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Collection U (2 vols., Paris, 1968). Vol. I: Histoire du roman en France. Vol. II: Anthologie.

Cox, R. Merritt, *Eighteenth-Century Spanish Literature* (Boston, 1979).

DeJean, Joan, *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France* (New York, 1991).

Deloffre, Frédéric, *La Nouvelle en France à l'âge classique* (Paris, 1967).

Démoris, René, *Le Roman à la première personne, du classicisme aux Lumières* (Paris, 1975).

DiPiero, Thomas, *Dangerous Truths and Criminal Passions: The Evolution of the French Novel*, 1569–1791 (Stanford, 1992).

Ferreras, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XVIII* (Madrid, 1987).

Genette, Gérard, *Figures II* (Paris, 1969).

Gevrey, Françoise, *L'Illusion et ses procédés: De 'La Princesse de Clèves' aux 'Illustres Françaises'* (Paris, 1988).

Godenne, René, *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles* (1970; 2nd edn, Geneva, 1977).

Hainsworth, G., *Les 'Novelas exemplares' de Cervantès en France au XVIIe siècle: Contribution à l'étude de la nouvelle en France* (Paris 1933).

Hobson, Marian. *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge, 1982).

Laugaa, Maurice, *Lectures de Madame de Lafayette*, Collection U2 (Paris, 1971).

May, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle* (New Haven and Paris, 1963).

Mylne, Vivienne G., *The Eighteenth-Century French Novel: Techniques of Illusion* (1965; 2nd edn, Cambridge, 1981).

Pizzorusso, Arnaldo, *La Poetica del romanzo in Francia (1660–1685)* (Rome, 1962).

Ratner, Moses, *Theory and Criticism of the Novel in France from 'L'Astrée' to 1750* (New York, 1938).

Robert, Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle* (Nancy, 1982).

Showalter, English, Jr, *The Evolution of the French Novel, 1641–1782* (Princeton, 1972).

Spera, Lucinda, 'Il dibattito sul romanzo nel Settecento: Patriarchi e il Traité di P. D. Huet', *Rassegna della Letteratura Italiana*, 90 (1986), 93–103.
Stewart, Philip, *Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel, 1700–1750* (New Haven, 1969).
Tieje, Arthur Jerrold, *The Theory of Characterization in Prose Fiction prior to 1740* (Minneapolis, 1916).
Versini, Laurent, *Le Roman épistolaire* (Paris, 1979).
Weil, Françoise, *L'Interdiction du roman et la librairie* (Paris, 1986).
Williams, Charles G. S., *Valincour: The Limits of 'honnêteté'* (Washington, 1991).

Prose fiction: Great Britain

Primary sources and texts

Behn, Aphra, *Love-Letters Between a Noble-Man and His Sister* (London, 1684–7), ed. Janet Todd (Columbus OH, 1993).
Oroonoko (London, 1688), ed. Philip Henderson, in *Shorter Novels: Seventeenth Century* (London, 1962).
Bunyan, John, *The Pilgrim's Progress from This World, to That which is to come* (London, 1678, 1682), ed. N. H. Keeble (Oxford, 1984).
Defoe, Daniel, *The Family Instructor* (London, 1715).
The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, ed. J. Donald Crowley (Oxford, 1981).
Serious Reflections During the Life And Surprising Adventures of Robinson Crusoe (London, 1720).
Fielding, Henry, *The Criticism of Henry Fielding*, ed. Ioan Williams (New York, 1970).
The History of the Adventures of Joseph Andrews (London, 1742), ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1967).
The History of Tom Jones, A Foundling (London, 1749), ed. Martin C. Battestin and Fredson Bowers (2 vols., Oxford, 1974).
The Journal of a Voyage to Lisbon (London, 1755), ed. Harold E. Pagliaro (New York, 1963).
The Life of Mr Jonathan Wild the Great, published as *Miscellanies*, Vol. III (London, 1743), ed. A. R. Humphreys and Douglas Brooks (London, 1973).
Godwin, William, *Enquiry concerning Political Justice* (London, 1793).
Fleetwood (London, 1805), Bentley's Standard Novels, No. 22 (London, 1832).
'Of History and Romance' (composed 1797), in M. Hindle (ed.), *Things As They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (Harmondsworth, 1988), pp. 359–73.
Haywood, Eliza, *The Female Spectator* (1744–6).
Howes, Alan B. (ed.), *Sterne: The Critical Heritage* (London, 1974).
Knight, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London, 1805).
McKillop, Alan D. (ed.), *Critical Remarks on Sir Charles Grandison, Clarissa, and Pamela* (1754), Augustan Reprint Society, No. 21, ser. 4, No. 3 (Los Angeles, 1950).

Paulson, Ronald, and Thomas Lockwood (eds.), *Henry Fielding: The Critical Heritage* (London, 1969).
Pope, Alexander, *Peri Bathous: or, of the Art of Sinking in Poetry* (London, 1728).
Rawson, Claude (ed.), *Henry Fielding: A Critical Anthology* (Harmondsworth, 1973).
Reeve, Clara, *The Progress of Romance* (London, 1785).
Richardson, Samuel, *Clarissa, or, the History of a Young Lady* (London, 1747–8), ed. Angus Ross (Harmondsworth, 1985).
Clarissa: Preface, Hints of Prefaces, and Postscript, ed. R. F. Brissenden, Augustan Reprint Society, No. 103 (Los Angeles, 1964).
The Correspondence of Samuel Richardson, ed. Anna Laetitia Barbauld, (6 vols., London, 1804).
Pamela: or, Virtue Rewarded (London, 1740), ed. T. C. Duncan Eaves and Ben D. Kimpel (Boston, 1971).
The Richardson–Stinstra Correspondence, ed. William C. Slattery (Carbondale IL, 1969).
Selected Letters of Samuel Richardson, ed. John Carroll (Oxford, 1964).
Sir Charles Grandison (London, 1753–4), ed. Jocelyn Harris (London, 1972).
Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–67), ed. Melvyn and Joan New (3 vols., Gainesville, 1978–84).
Williams, Ioan (ed.), *Novel and Romance 1700–1800: A Documentary Record* (New York, 1970).

Secondary sources

Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford, 1987).
Bakhtin, Mikhail M., *The Dialogic Imagination* (trans. Austin, 1981).
Bartolomeo, Joseph F., *A New Species of Criticism: Eighteenth-Century Discourse on the Novel* (Newark DE, 1994).
Bell, Michael D., *The Development of American Romance* (Chicago, 1980).
Belsey, Catherine, *Critical Practice* (London, 1980).
Bender, John, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England* (Chicago, 1987).
Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, 1978).
Coward, Rosalind, and John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (London, 1977).
Davidson, Cathy N., *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America* (Oxford, 1986).
Davis, Lennard J., *Factual Fictions: The Origins of the English Novel* (New York, 1983).
Day, Robert Adams, *Told in Letters: Epistolary Fiction Before Richardson* (Ann Arbor, 1966).
Gilmore, Michael T., 'The literature of the revolutionary and early national periods', in Sacvan Bercovitch (ed.), *The Cambridge History of American Literature* (Cambridge, 1994), I, pp. 539–693.

Hunter, J. Paul, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction* (New York, 1990).
Kahler, Erich, *The Inward Turn of Narrative* (1970; trans. Princeton, 1973).
Kay, Carol, *Political Constructions: Defoe, Richardson, and Sterne in Relation to Hobbes, Hume, and Burke* (Cornell, 1988).
Kelly, Gary, *The English Jacobin Novel 1780–1805* (Oxford, 1976).
Lukács, Georg, *The Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock (Cambridge MA, 1971).
McKeon, Michael, *The Origins of the English Novel, 1600–1740* (Baltimore, 1987).
McKillop, Alan D., *The Early Masters of English Fiction* (Lawrence KN, 1956).
Martin, Terence, *The Instructed Vision: Scottish Common Sense Philosophy and the Origins of American Fiction* (Bloomington, 1961).
Mullan, John, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford, 1988).
Napier, Elizabeth R., *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form* (Oxford, 1987).
Orians, G. Harrison, 'Censure of fiction in American romances and magazines, 1789–1810', *Publications of the Modern Language Association of America*, 52 (1937), 195–214.
Ortega y Gasset, José, *Meditations on Quixote* (trans. New York, 1961).
Patey, Douglas L., *Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age* (Cambridge, 1984).
Perosa, Sergio, *American Theories of the Novel: 1793–1903* (New York, 1985).
Ruland, Richard (ed.), *The Native Muse: Theories of American Literature from Bradford to Whitman* (New York, 1976).
Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist from Aphra Behn to Jane Austen* (Oxford, 1986).
Starr, G. A., *Defoe and Casuistry* (Princeton, 1971).
Taylor, John T., *Early Opposition to the English Novel: The Popular Reaction from 1760 to 1830* (New York, 1943).
Tompkins, J. M. S., *The Popular Novel in England 1770–1800* (1932; rpt Lincoln, 1961).
Uphaus, Robert W. (ed.), *The Idea of the Novel in the Eighteenth Century* (East Lansing, 1988).
Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (London, 1957).

Prose fiction: Germany and the Netherlands

Primary sources and texts, German

Note: for authors and critics mentioned in the text but not here listed separately, consult the anthology entered below under Lämmert.

Birken, Sigmund von, *Teutsche Redebind- und Dichtkunst* (Nürnberg, 1679).
Blanckenburg, Friedrich von, *Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774*, ed. Eberhard Lämmert (Stuttgart, 1965).

Bodmer, Johann Jacob, *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter* (Orell/Leipzig, 1741).
Breitinger, Johann Jacob, *Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740*, ed. W. Bender, Bd. 1 (Stuttgart, 1966).
Engel, Johann Jakob, *Ueber Handlung, Gespräch und Erzählung. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774*, ed. E. T. Voss (Stuttgart, 1964).
Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), in *Goethes Werke*, ed. Erich Trunz (14 vols., Hamburg, 1948–64), vol. VII.
[Goethe, Johann Wolfgang], see [Schiller, Friedrich, *Briefwechsel*].
[Goethe, Johann Wolfgang], *Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes 'Götz' und 'Werther'*, ed. H. Blumenthal (Berlin, 1935).
Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, facs. of the 4th edn, 1751 (Darmstatt, 1962).
Heidegger, Gotthard, *Mythoscopia Romantica, oder Discours von den so benanten Romans. Faksimileausgabe nach dem Originaldruck von 1698*, ed. W. E. Schäfer (Bad Homburg/Berlin/Zürich, 1969).
Hermes, Johann Timotheus, *Sophiens Reise von Memmel nach Sachsen* (1770), ed. F. Brüggemann (Leipzig, 1941).
Huet, Pierre Daniel (trans. Eberhard Guerner Happel), *Traité de l'Origine des Romans. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der Happelschen Uebersetzung von 1682*, ed. Hans Hinterhäuser (Stuttgart, 1966).
Kimpel, Dieter, and Conrad Wiedemann (eds.), *Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Band I: Barock und Aufklärung* (Tübingen, 1970).
Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert. Band II: Spätaufklärung, Klassik und Frühromantik (Tübingen, 1970).
Lämmert, Eberhard, *et al.* (eds.), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880* (Köln/Berlin, 1971).
[Neumeister, Erdmann], *Raisonnement über die Romane* (n.p., 1708).
[Schiller, Friedrich], *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, ed. H. G. Graf and A. Leitzmann (Leipzig, 1912).
Weber, Ernst (ed.), *Texte zur Romantheorie, I (1626–1731)* (Munich, 1973).
Texte zur Romantheorie, II (1732–1780) (Munich, 1981).
Wezel, Johann Carl, *Herrmann und Ulrike* (1780), ed. C. G. von Maassen (Munich, 1919).
Wieland, Christoph Martin, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), in *Wielands Werke*, ed. G. Hempel (Berlin, 1867–79).
Geschichte des Agathon (1767), ed. K. Schaefer (Berlin, 1961).

Secondary sources, German

Ansorge, Hans Jürgen, *Art und Funktion der Vorrede im Roman 1750–1900* (Würzburg, 1969).
Bing, S., *Die Nachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehungen zu der Dichtungstheorie der Zeit* (Würzburg, 1934).

Clarke, C., *Fielding und der deutschen Sturm und Drang* (Freiburg, 1897).
Ehrenzeller, H., *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul* (Berne, 1955).
Haas, R., *Die Turmgesellschaft in Wilhelm Meisters Lehrjahren: zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert* (Berne, 1975).
Jäger, Georg, *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und 19. Jahrhundert* (Stuttgart, 1969).
Kimpel, Dieter, *Der Roman der Aufklärung* (Stuttgart, 1967).
Martens, Wolfgang, *Die Botschaft der Tugend: die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften* (Stuttgart, 1968), part V, ch. 7, 'Der Roman', pp. 492–520.
Matthecka, Gerd, *Die Romantheorie Wielands und seiner Vorlaüfer* (Tübingen, 1956).
Michelsen, Peter, *Laurence Sterne und der deutsche Roman im 18. Jahrhundert* (Göttingen, 1962).
Montandon, Alain, *La Réception de Sterne en Allemagne* (Clermont-Ferrand, 1985).
Preisendanz, Wolfgang, 'Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*)', in H. R. Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion: Kolloquium Giessen Juni 1963, Vorlagen und Verhandlungen* (Munich, 1964), pp. 72–95, 196–203.
Sang, J., *Friedrich von Blanckenburg und seine Theorie des Romans* (Munich, 1967).
Scherpe, Klaus, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder* (Stuttgart, 1968).
Schmidt, Erich, *Richardson, Rousseau und Goethe. Zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert* (Jena, 1875).
Vaget, H. Rudolf, 'Johann Heinrich Merck über den Roman', *Publications of the Modern Language Association of America*, 83 (1968), 347–56.
Vosskamp, Wilhelm, *Romantheorie in Deutschland von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg* (Stuttgart, 1973).
Wahrenburg, Fritz, *Funktionswandel des Romans und ästhetische Norm: Die Entwicklung seiner Theorie in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1976).
Weber, Ernst, *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts: zu Theorie und Praxis von 'Roman', 'Historie' und pragmatischem Roman* (Stuttgart, Berlin, Mainz, 1974).
Winter, Hans-Gerhard, *Dialog und Dialogroman in der Aufklärung, mit einer Analyse von J. J. Engels Gesprächstheorie* (Darmstadt, 1974).
Wölfel, Kurt, 'Friedrich Schlegels Theorie des Romans', in Reinhold Grimm (ed.), *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland* (Frankfurt am Main/Bonn, 1968), pp. 29–60.
Wolff, Max Ludwig, *Geschichte der Romantheorie, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Verhältnisse* (Nürnberg, 1915).

Primary sources and texts, Dutch

Note: for authors and works not fully cited in the text or notes and omitted below consult the 'Bronnenlijst' in Pol, vol. I, pp. 209–24 and Buisman, *Prozaschrijvers*.

Boekzaal, see [Fielding, H.].

[Defoe, Daniel], *Het Leven en de Wonderbaare Gevallen van Robinson Crusoe* (Amsterdam, 1721).

Dielen, A. J. W. van, *De Onderzoeker*, no. 154 (7 Oct. 1777), 393–400.

Engelen, Cornelis van, *Bloemlezing uit het Werk*, ed. N. C. H. Wijngaards (Zutphen, n.d.).

Feith, Rijnvis, *Het Ideaal in de Kunst*, ed. P. J. Buynsters (The Hague, 1979).

Julia (1783) and *Ferdinand en Constantia* (1785), reprinted by Het Spectrum (Utrecht, 1981).

[Fielding, H.], Anonymous review of *Historie van den Vondeling Tomas Jones, De Boekzaal der Geleerde Wereld*, 73 (Sept. 1751), 284–302.

Kloek, J. J., *Over Werther Geschreven . . . : Nederlandse Reacties op Goethes Werther 1775–1800* (2 vols., Utrecht, 1985), vol. 2: *Bronnen, Literatuurlijst en Register.*

Nieuwland, Petrus, 'Over gevoeligheid van hart', *Nieuw Algemeen Magazyn*, 2 (1794), ii, 519–52.

Onderzoeker, see Dielen, A. J. W. van.

Pol, L. R., *Romanbeschouwing in Voorredes, een Onderzoek naar het Denken over de Roman in Nederland tussen 1600 en 1755* (2 vols., Utrecht, 1987), Vol. II: *Teksten.*

[Richardson, Samuel], Anon, *De Anti-Pamela of de Valsche Eenvoudigheit, Ontdekt in de Gevallen van Syrena Tricksy*... (Amsterdam, 1743).

Pamela Bespiegeld, of... Pamela, of de Beloonde Deugd... Zedelyk Beschouwd (Amsterdam, 1741).

Slattery, W. C. (ed.), *The Richardson–Stinstra Correspondence and Stinstra's Prefaces to Clarissa*, ed. W. C. Slattery (London/Amsterdam, 1969).

Smeeks, H., *Beschryvinge van het Magtig Koningryk Krinke Kesmes* (1708), ed. P. J. Buijnsters (Zutphen, n.d.).

Wolff-Bekker, E., *De Gevaaren van de Laster; in eene Briefwisseling tusschen Miss Fanny Springler en haare Vrienden* (The Hague, 1791).

Wolff-Bekker, E., and Deken, A., *Historie van Mejuffrouw Cornelia Wildschut; of de Gevolgen van de Opvoeding* (6 vols., The Hague, 1793–6).

Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart (1782), ed. P. J. Buijnsters (2 vols., The Hague, 1980).

Historie van Willem Leevend (8 vols., The Hague, 1784–5).

Secondary sources, Dutch

Berg, W. van den, *De Ontwikkeling van de Term 'Romantisch' en zijn Varianten in Nederland tot 1840* (Assen, 1973).

'Sara Burgerhart en haar derde stem', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, no. 51/52 (Sept. 1981), 151–207.

Boheemen-Saaf, C. van, 'Fielding and Richardson in Holland: 1740–1800', *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 14 (1984), 293–307.

'The reception of English literature in Dutch magazines, 1735–85', in J. A. van Dorsten (ed.), *The Role of Periodicals in the 18th Century* (Leiden, 1984).

Buijnsters, P. J., 'Kort geding om *Sara Burgerhart*', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 14 (1982), 163–78.

'*Sara Burgerhart* en de ontwikkeling van de Nederlandse roman in de 18e eeuw', in Buijnsters, *Nederlandse Literatuur van de 18e Eeuw* (Utrecht, 1984), pp. 199–222.

Buisman, M., *Populaire Prozaschrijvers van 1600 tot 1815 . . . Alphabetische Naamlijst* (Amsterdam, n.d.).

Buisman-De Savornin Lohman, F. L. W. M., *Laurence Sterne en de Nederlandse Schrijvers van c.1780–c.1840* (Wageningen, 1939).

Kloek, J. J., 'Lezen als levensbehoefte; roman en romanpubliek in de tweede helft van de 18e eeuw', *Literatuur*, 1 (1984) 136–42.

'Meten met twee maten? Johannes Lublink als verdediger van *Werther* en van *Grandison*', *De Nieuwe Taalgids*, 80 (1987), 335–49.

Over Werther Geschreven . . . : Nederlandse Reacties op Goethes Werther 1775–1800 (2 vols., Utrecht, 1985), vol. 1: *Het Onderzoek*.

Mattheij, Th. M. M., *et al.*, 'De ontvangst van Richardson in Nederland (1750–1800)', *Spektator*, 8 (1978/9), 142–57.

'Richardson in Nederland; een bibliografie', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, no. 40 (Sept. 1978), 19–70.

Nieuweboer, A., 'De populariteit van het vertaalde verhalend proza in 18e-eeuws Nederland en de rol van de boekhandel bij de praktijk van het vertalen', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 53/4 (1982), 119–41.

Pol, L. R., *Romanbeschouwing in Voorredes, een Onderzoek naar het Denken over de Roman in Nederland tussen 1600 en 1755* (2 vols., Utrecht, 1987), Vol. I: *Onderzoek*.

Russell, J. A., *Romance and Realism, Trends in Belgo-Dutch Prose Literature* (Amsterdam, 1959).

Slattery, W. C., 'Samuel Richardson and The Netherlands: early reception of his work', *Papers on English Language and Literature*, 1 (1965), 20–30.

Staverman, W. H., *Robinson Crusoe in Nederland, een Bijdrage tot de Geschiedenis van den Roman in de XVIIIe Eeuw* (Groningen, 1907).

Toorn, M. C. van den, 'Sentimentaliteit als grootheid in de literaire terminologie', *De Nieuwe Taalgids*, 57 (1964), 260–71.

Vliet, P. van der, *Wolff en Deken's Brieven van Abraham Blankaart* (Utrecht, 1982).

Voogd, P. J. de, 'Henry Fielding's novels in Dutch', *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, 13 (1983), 179–83.

'Pieter Le Clercq's *Tom Jones*-vertaling', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 43 (June 1979), 3–10.

Zwaneveld, A. M., '*De Opmerker/Onderzoeker* als geestverwant van Rijklof Michael van Goens', *Documentatieblad Werkgroep 18e Eeuw*, 18 (1986), 51–64.

Historiography

Primary sources and texts

Alembert, Jean Le Rond d', *Réflexions sur l'Histoire*, in *Oeuvres* (Paris, 1805), IV, p. 195.
Barante, Prosper de, 'De l'Histoire', *Mélanges historiques et littéraires* (Brussels, 1835), II, p. 148.
Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* (Amsterdam, 1697).
Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (London, 1783).
Clarendon, Edward Hyde, First Earl of, *History of My Own Time* (London, 1759).
Fontenelle, Bernard le Bovier de, *Oeuvres* (Paris, 1767).
De l'Origine des Fables, ed. Carré (Paris, 1932).
Gibbon, Edward, *Essai sur l'Etude de la Littérature*, *Miscellaneous Works* (London, 1814), vol. IV, pp. 1–93.
Memoirs of my Life, ed. Bonnard (London, 1956).
The History of the Decline and Fall of the Roman Empire (7 vols., London, 1896–1900).
Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan (Berlin, 1877–1913).
Hume, David, *Letters*, ed. J. Y. T. Greig (2 vols., Oxford, 1932).
New Letters of David Hume, ed. R. Klibansky and E. C. Mossner (Oxford, 1954).
Lafitau, Jean-François, *Moeurs des Sauvages amériquains* (Paris, 1724).
Le Moyne, Pierre, *De l'Histoire* (Paris, 1670).
Montesquieu, de Secondat, Charles, Baron de la Brède et de, *Oeuvres complètes*, Edition de la Pléiade (Paris, 1956–8).
Robertson, William, *Works* (London, 1827).
Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint Denys de, *Oeuvres en Prose*, ed. Ternois (Paris, 1962–6).
Smith, Adam, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*, ed. J. M. Lothian (London, 1963).
Tillemont, S. Lenain de, *Histoire des Empereurs* (Paris, 1697).
Vico, Giambattista, *Opere*, ed. G. Gentile and F. Nicolini (Bari, 1911–14).
Voltaire (François-Marie Arouet), *Correspondance*, ed. Theodore Besterman (Geneva, 1953–65).
Oeuvres historiques, ed. René Pomeau (Paris, 1957).

Secondary sources

Baridon, Michel, *Gibbon et le Mythe de Rome* (Paris, 1977), pp. 731–826 (on Gibbon's style).
Barthes, Roland, 'Le Discours de l'Histoire', *Informations sur les Sciences sociales*, 6, N°4 (1967), 74.
Becker, Karl L., *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers* (New Haven, 1974).
Bond, Harold L., *The Literary Art of Edward Gibbon* (Oxford, 1960).

Braudy, Leo, *Narrative Form in History and Fiction* (Princeton, 1970).
Brumfitt, J. H., *Voltaire, Historian* (London, 1958).
Canary, Robert H., and Henry Kozicki (eds.), *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding* (Madison WI, 1978).
Clark, Robert T., *Herder, his Life and Thought* (Berkeley and Los Angeles, 1955).
Damon, P., ed., *Literary Criticism and Historical Understanding* (New York, 1967).
Duchet, Michel, 'Discours ethnologique et discours historique: le texte de Lafitau', *Studies on Voltaire and the 18th Century*, 152 (1976), 607–23.
Furet F., and Mona Ozouf, *Lire et Ecrire, L'Alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry* (Paris, 1977).
Gossman, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment* (Baltimore, 1968).
'History and literature. Reproduction or Signification', in Canary and Kozicki (see above), pp. 13–37.
Gransden, Antonia, *Historical Writing in England* (Ithaca, 1982).
Iggers, George D., *The German Conception of History* (Wesleyan University Press, 1968).
Jogland, H. H., *Ursprünge und Grundlagen der Soziologie bei Adam Ferguson* (Berlin, 1959).
Levine, Joseph M., *Humanism and History, Origins of Modern English Historiography* (Ithaca, 1987).
Louch, A. R., 'History as narrative', *History and Theory*, 8 (1969), 54–70.
Mandelbaum, M., 'A note on history as narrative', *History and Theory*, 6 (1967).
Manuel, Frank E., *The Eighteenth Century Confronts the Gods* (London, 1959).
Martin, Henri-Jean, *Livres, pouvoirs et société au XVII*e *siècle* (Geneva, 1967).
Meinecke, Friedrich, *Historism, the Rise of a New Historical Outlook*, trans. J. E. Anderson (London, 1972).
Mink, Louis, 'Narrative form as cognitive instrument', in Canary and Kozicki (eds.), *The Writing of History* (see above).
Pascal, Roy, 'Herder and the Scottish Historical School', *Publications of the English Goethe Society*, new series, 14 (1939), 23–42.
Peardon, T. P., *The Transition in English Historical Writing* (London, 1933).
Pocock, J. G. A., *The Machiavellian Moment* (Princeton, 1975).
Politics, Language and Time (New York, 1971).
Ranum, Orest, *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France* (Chapel Hill NC, 1980).
Skinner, Quentin, 'Economics and history – The Scottish Enlightenment', *Scottish Journal of Political Economy*, 12 (1965).
Snoeks, R., *L'Argument de tradition dans la Controverse eucharistique entre Catholiques et Réformés français au XVI*e *siècle* (Gembloux, 1961).
Struever, Nancy S., *The Language of History in the Renaissance* (Princeton, 1970).
Tapié, V. L., *Baroque et Classicisme* (Paris, 1972).
Thompson, James W., *A History of Historical Writing* (New York [1942], 1958).

Tillyard, E. M. W., *The English Epic and its Background* (Oxford, 1966).
Trevor-Roper, Hugh, 'The historical philosophy of the Enlightenment', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 27 (1963), 1,667–87.
Veyne, Paul, *Comment on écrit l'Histoire: Essai d'Epistémologie* (Paris, 1971).
Waszek, Norbert, *Man's Social Nature: A Topic of the Scottish Enlightenment in its Historical Setting* (Berne and New York, 1986).
Williams, David, 'Voltaire's literary criticism', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 48 (1966).

Biography and autobiography

Primary sources and texts

Abbt, Thomas, '161. Literaturbrief', in C. F. Nicolai (ed.), *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (Berlin, 1768).
Addison, Joseph, *The Freeholder*, No. 35 (20 April 1716), ed. James Leheny (Oxford, 1979), pp. 193–6.
Annual Register; or, a View of the History, Politicks, and Literature for the Year 1791, vol. I (London, 1792), 475.
Aubrey, John, Letter to Anthony à Wood (15 June 1680), in Andrew Clark (ed.), *Aubrey's Brief Lives*, vol. I (London, 1898), pp. 10–11.
Ballard, George, *Memoirs of Several Ladies of Great Britain Who Have Been Celebrated for their Writings or Skill in the Learned Languages, Arts and Sciences* (London, 1755), rpt in Ruth Perry, ed. (Detroit, 1985).
Biographie universelle ancienne et moderne (52 vols., Paris, 1811–28, and 29 supplementary volumes, 1834–54).
Biographium Faemineum. The Female Worthies: or, Memoirs of the Most Illustrious Ladies of All Ages and Nations (2 vols., London, 1766).
Boswell, James, *Letters of James Boswell*, ed. Chauncey Brewster Tinker (2 vols., Oxford, 1924).
The Life of Samuel Johnson, LL.D. (London, 1791), ed. George Birkbeck Hill and rev. by L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934–64).
'On Diaries' [*Hypochondriack* No. 66], *The London Magazine* (March 1783), rpt in Margery Bailey (ed.), *Boswell's Column* (London, 1951).
'On Imitation' [*Hypochondriack* No. 35], *The London Magazine* (August 1780), rpt in Margery Bailey (ed.), *Boswell's Column* (London, 1951).
Burnet, Gilbert, Preface to *The Life and Death of Sir Matthew Hale, Knight* (London, 1682).
Preface to *The Memoires of the Lives and Actions of James and William, Dukes of Hamilton and Castleherald, & c.* (London, 1677).
Burney, Charles, *Monthly Review*, 74 (May 1786), 373–4.
Cowley, Abraham, 'Of my self', in *The Works of Abraham Cowley*, ed. Thomas Sprat (5 pts., London, 1668).
D'Israeli, Isaac, *Curiosities of Literature Consisting of Anecdotes, Characters, Sketches and Dissertations* (London, 1791).
A Dissertation on Anecdotes; by the Author of Curiosities of Literature (London, 1793).

'Some Observations on Diaries, Self-biography, and Self-characters', in *Miscellanies; or, Literary Recreations* (London, 1796), pp. 95–110.
Dryden, John, 'The Life of Plutarch', Preface to *Plutarch's Lives, Translated from the Greek by Several Hands* (1683–6), in Earl Miner, Vinton A. Dearing and George Robert Guffey (eds.), *An Essay of Dramatic Poesy and Shorter Works*, in *Works* (20 vols., Berkeley, 1955–), XVII, pp. 226–88.
Forbes, Sir William, *Life of Beattie* (London, 1806), II, p. 184.
Gally, Henry, 'A Critical Essay on Characteristick Writings', in *The Moral Characters of Theophrastus, translated ... by H.G.* (London, 1725).
Goethe, Johann Wolfgang, *Dichtung und Wahrheit*, ed. Karl Richter and others, *Sämtliche Werke* (24 vols., Munich, 1985), vol. XVI.
Goldsmith, Oliver, Preface to *Plutarch's Lives*, in Arthur Friedman (ed.), *The Works of Oliver Goldsmith*, V, pp. 226–8.
Granger, James, Preface to *A Biographical History of England from Egbert the Great to the Revolution: Consisting of Characters disposed in different Classes, and adapted to a Methodical Catalogue of Engraved British Heads intended as an Essay towards reducing our Biography to System, and a Help to the Knowledge of Portraits* (3 vols., London, 1769–74).
Herder, Johann Gottfried, '5. Humanitätsbrief' (1793), in *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877–1913), XVII, pp. 19–25.
Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten? (1765), *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877–1913), XVII, pp. 284–319.
Preface to *Ueber Thomas Abbts Schriften* (1768), in *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877–1913), II, p. 250–57.
Houstoun, William, *Dr Houstoun's Memoirs of His Own Life-Time* (London, 1747).
Johnson, Samuel, *Idler* Nos. 84 (24 November 1759) and 102 (29 March 1760), in W. J. Bate, John M. Bullitt and L. F. Powell (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, vol. 2 (New Haven, 1963–71).
Lives of the English Poets, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).
Rambler No. 60 (13 October 1750), in W. J. Bate and Albrecht Strauss (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (11 vols., New Haven, 1963–71), vol. III.
Knox, Vicesimus, 'Cursory thoughts on biography', in *Essays Moral and Literary* (London, 1782), II, pp. 48–52.
Winter Evenings; or, Lucubrations on Life and Letters, 2nd edn (2 vols., London, 1790).
'L', 'Memoirs of the Life and Writings of Dr. Samuel Johnson', *Universal Magazine*, 75 (August 1784), 89–97.
Lessing, Gotthold Ephraim, [Review of d'Espiard's *Esprit des Nations*] (1753) in *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886–1924), V, pp. 143–5.
The Life of That Reverend Divine, and Learned Historian, Dr Thomas Fuller (London, 1661).
Mallet, David, *The Life of Francis Bacon, Lord Chancellor of England* (London, 1740).

Martyn, Thomas (ed.), Preface to *Dissertations and Critical Remarks upon the Aeneid of Virgil* (London, 1770).
Mason, William, *Memoirs of the Life and Writings of Mr Gray* (London, 1755), II, p. 40.
Middleton, Conyers, Preface to *The Life and Letters of Marcus Tullius Cicero* (London, 1741).
Niceron, Jean Pierre, Preface to *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres* (43 vols., Paris, 1729–45).
North, Roger, General Preface to *Life of Dr John North* (St John's College, Cambridge, MS James, No. 613), ed. Peter Millard, *General Preface and Life of Dr John North* (Toronto, 1984).
Lives of the Right Hon. Francis North, Baron Guilford . . . The Hon. Sir Dudley North . . . and The Hon. and Rev. Dr. John North (3 vols., London, 1826).
'On Biography', *The Ladies Magazine*, 18 (August, 1787), p. 425.
Public Characters, or Contemporary Biography (London, 1803).
[Review of *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.*], *The English Review*, 7 (April 1786), 254.
[Review of *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.*], *Monthly Review*, 64 (May 1786), 373–4.
[Review of *Anecdotes of the Late Samuel Johnson, LL.D.*], *New Annual Register for 1786* (1797), p. 263.
[Review of *General Biography*], *Monthly Review*, n.s. 30 (November 1799), 241–52.
[Review of *Memoirs of the Life and Writings of Percival Stockdale Written by himself*], *Quarterly Review*, 1 (May, 1809), 386.
[Review of *Memoirs of the Life of Peter Daniel Huet*], *Quarterly Review*, 4 (August, 1810), 104.
[Review of *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*], *Monthly Review*, ser. 2 (Jan. 1800), 2.
Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions* (1782), in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade (5 vols., Paris, 1959–95), I.
'La première rédaction des *Confessions* (Livres I–IV)', in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, ed. Théophile Dufour (39 vols, Geneva, 1908–77), IV, p. 3.
Ruffhead, Owen [Review of Jortin's life of Erasmus], *Monthly Review*, 19 (October 1758), 385–99.
Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Leben und Gesinnungen* (1791), I, p. 120.
Sprat, Thomas, 'An Account of the life and writings of Mr. Abraham Cowley', addressed to Martin Clifford, in *The Works of Abraham Cowley* (5 pts., London, 1668).
Stanfield, James, *Essay on the Study and Composition of Biography* (London, 1813).
[Taylor, William], *Monthly Review*, 2nd series, 29 (1797), 375.
Toland, John, *The Life of John Milton* (London, 1698), Prefatory letter, rpt in *The Early Lives of Milton*, ed. Helen Darbishire (London, 1932), pp. 83–5.

Wakefield, Gilbert, *Memoirs of the Life of Gilbert Wakefield* (London, 1792), p. 6.

[Warton, Thomas], *Idler* No. 33 (2 December 1758), in W. J. Bate, John M. Bullitt and L. F. Powell (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* (11 vols., New Haven, 1963–71).

Whyte, Samuel, *Miscellanea Nova; Containing, Amidst A Variety of Other Matters Curious and Interesting, Remarks on Boswell's Johnson* (Dublin, 1800), pp. vi–vii.

Secondary sources

Browning, J. D. (ed.), *Biography in the Eighteenth Century* (New York, 1980).

Clifford, James, 'Roger North and the Art of Biography', in C. Camden (ed.), *Restoration and Eighteenth-Century Literature: Essays in Honor of Alan D. McKillop* (Chicago, 1963), pp. 275–81.

Clifford, James L. (ed.), *Biography as an Art, Selected Criticism 1560–1960* (New York, 1962).

Daghlian, Philip B. (ed.), *Essays in Eighteenth-Century Biography* (Bloomington, 1968).

May, Georges, 'Biography, autobiography, and the novel in eighteenth-century France', in *Biography in the 18th Century*, ed. J. D. Browning. Publications of the McMaster University Association for 18th-C. Studies (New York and London, 1980), pp. 147–64.

Nussbaum, Felicity A., *The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth-Century England* (Baltimore, 1989).

Scheuer, Helmut, *Biographie* (Stuttgart, 1979).

Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, trans. Arthur Goldhammer, intro. Robert J. Morrisey (Chicago, 1971).

Stauffer, Donald Alfred, *English Biography before 1700* (Cambridge MA, 1930).
The Art of Biography in Eighteenth-Century England (2 vols., Princeton, 1941).

Criticism and the rise of periodical literature

Primary sources

Acta eruditorum (Leipzig, 1682–1745).

Allgemeine deutsche Bibliothek (Berlin, 1765–1805).

Allgemeine Literatur-Zeitung (Jena and Leipzig, 1785–1803).

Analytical Review (London, 1788–99).

Année littéraire (Amsterdam, 1754–90).

Bibliothèque germanique (Berlin, 1720–40).

Bibliothèque italique (Geneva, 1728–34).

Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savants de l'Europe (Amsterdam, 1728–53).

Bibliothèque universelle des romans (1715–89).

British Magazine (London, 1760–7).

Connoisseur (London, 1754–6).

Le Courrier de l'Europe (London and Boulogne, 1776–92).
Covent-Garden Journal (London, 1752).
Critical Review (London, 1756–1817).
English Review (London, 1784–96).
L'Esprit des journaux français et étrangers (Liège, 1772–1818).
Female Spectator (London, 1744–6).
France littéraire (Paris, 1754–84).
Gazette, later *Gazette de France* (Paris, 1631–1792).
General Magazine and Impartial Review (London, 1787–92).
Gentleman's Magazine (London, 1731–1907).
Giornale de' letterati (Florence, 1668–?).
Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen (Göttingen, 1739–52).
Guardian (1713).
Hibernian Magazine (Dublin, 1771–1811).
History of the Works of the Learned (London, 1737–43).
Idler (London, 1758–60).
Journal des dames (1759–78).
Journal des savants (Paris, 1665–1792).
Journal encyclopédique (Paris, 1756–93).
Journal étranger (Paris, 1754–62).
Journal historique et littéraire (Luxembourg, 1773–94).
Journal littéraire (The Hague, 1713–22 and 1729–36).
Ladies Magazine, or, the Universal Entertainer (London, 1749–53).
Lady's Magazine (London, 1770–1819).
Literary Magazine, or Universal Register (London, 1756–8).
London Magazine (London, 1732–85).
Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts (Trevoux and Paris, 1701–67).
Memoirs of Literature (London, 1710–17).
Mercure galant, later *Mercure de France* (Paris, 1672–1791).
Monthly Review (London, 1749–1844).
Nouvelles de la République des Lettres (Amsterdam, 1684–9).
Observations sur les écrits modernes (Paris, 1735–43).
Philosophical Transactions of the Royal Society (London, 1665–).
Present State of the Republick of Letters (London, 1728–36).
Rambler (London, 1750–2).
Review of the Affairs of France, later *Review of the State of the English Nation* (London, 1704–13).
Scots Magazine (Edinburgh, 1739–1817).
Spectator (London, 1711–15).
Tatler (London, 1709–11).
Teutsche Merkur, later *Neue Teutsche Merkur* (Weimar, 1773–1810).

Secondary sources

Adburgham, Alison, *Women in Print: Writing Women and Women's Magazines from the Restoration to the Accession of Victoria* (London, 1972).

American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography, ed. James T. F. Tanner (Denton TX, 1991–).
Basker, James G., *Tobias Smollett, Critic and Journalist* (Newark DE, 1988).
Bedarida, H., 'Voltaire, collaborateur de la *Gazette littéraire de l'Europe*', *Mélanges Baldensperger* (Paris, 1930), I, pp. 24–38.
Bellanger, Claude *et al.* (eds.), *Histoire générale de la presse française*, I, *Des Origines à 1814* (Paris, 1969).
Benhamou, Paul, *Index des jugements sur les ouvrages nouveaux 1744–1746 de Pierre-François Guyot Desfontaines* (Geneva, 1986).
'The periodical press in the *Encyclopédie*', *The French Review*, 59, 3 (February 1986), 410–17.
Birn, Raymond, 'The French-language press and the *Encyclopédie*, 1750–1759', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 55 (1967), 263–86.
Black, Jeremy, *The English Press in the Eighteenth Century* (Philadelphia, 1987).
Blaser, Fritz, *Bibliographie der Schweizer Presse, mit Einschluss des Fürstentums Liechtenstein* (2 vols., Basel, 1956–8).
Bloom, Edward A., ' "Labors of the learned": neoclassic book reviewing aims and techniques', *Studies in Philology*, 54 (1957), 537–63.
Bond, R. P., *Growth and Change in the Early English Press* (Lawrence, 1969).
Bond, R. P. (ed.), *Studies in the Early English Periodical* (Chapel Hill, 1957).
Bond, D. H., and W. R. McLeod (eds.), *Newsletters to Newspapers: Eighteenth-Century Journalism* (Morgantown, 1977).
Botein, S., J. Censor and H. Ritvo, 'The periodical press in eighteenth-century English and French society: a cross-cultural approach', *Comparative Studies in Society and History*, 23 (1981), 464–90.
Brandes, Helga, *Die 'Gesellschaft der Maler' und ihr literarischer Beitrag zur Aufklärung: Eine Untersuchung zur Publizistik des 18. Jahrhunderts*. Studien zur Publizistik. Bremer Reihe – Deutsche Presseforschung, herausgegeben von Elger Bluhm, 22 (Bremen, 1974).
Carlsson, Anni, *Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart* (Bern, 1969).
Catalogue collectif des périodiques français (Paris: Bibliothèque Nationale, 1978).
Couperus, M. C., *Un Périodique Français en Hollande: Le Glaneur historique 1731–1733* (The Hague, 1971).
Crane, R. S., and F. B. Kaye., *A Census of British Newspapers and Periodicals, 1620–1800* (Chapel Hill, 1927).
Cranfield, G. A., *The Development of the Provincial Newspaper, 1700–1760* (Oxford, 1962).
Darnton, Robert, *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie 1775–1800* (Cambridge MA, 1979).
'The facts of literary life in eighteenth-century France', in *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture* (Oxford, 1987), I, pp. 261–91.
Dehergne, J., 'Une Table des matières de *l'Année littéraire*', *Revue d'Histoire littéraire* (1965), 269–73.
Engell, James, *Forming the Critical Mind: Dryden to Coleridge* (Cambridge MA, 1989).

Fabian, Bernhard, 'English books and their eighteenth-century German readers', in *The Widening Circle: Essays on the Circulation of Literature in Eighteenth-Century Europe*, ed. Paul J. Korshin (Philadelphia, 1976), pp. 117–96.

Fischer, Heinz-Dietrich, *Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts* (Munich, 1973).

Forster, Antonia, *Index to Book Reviews in England 1749–1774* (Carbondale IL and Edwardsville, 1990).

Graham, Walter, *The Beginnings of English Literary Periodicals: A Study of Periodical Literature, 1665–1715* (New York, 1926).

English Literary Periodicals (New York, 1930).

Grappin, Pierre, 'Le Groupe de recherches de Metz sur les périodiques de langue allemande au XVIIIième siècle', *Aufklärungen: Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, ed. Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (Heidelberg, 1985), I, pp. 235–42.

Hatin, Eugène, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française* (Paris, 1866).

Janssens, Uta, *Matthieu Maty and the Journal britannique 1750–1755* (Amsterdam, 1975).

Journal of Newspaper and Periodical History, ed. Michael Harris and Jeremy Black (London, 1985–).

Kaminski, Thomas, *The Early Career of Samuel Johnson* (New York, 1987).

Kernan, Alvin, *Printing Technology, Letters, and Samuel Johnson* (Princeton, 1987).

Kirchner, Joachim, 'Die Bibliographie der deutschen Zeitschriften bis zur französischen Revolution', *Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens* (Leipzig, 1931).

Bibliographie der Zeitschriften des deutschen Sprachgebiets von den Anfängen bis 1830 (Stuttgart, 1969).

Das deutsche Zeitschriftenwesen: seine Geschichte und seine Probleme: Teil I: Von den Anfängen bis zum Zeitalter der Romantik, 2nd edn (Wiesbaden, 1958).

Kribbs, Jayne, K. (ed.), *An Annotated Bibliography of American Literary Periodicals, 1741–1850* (Boston, 1977).

Martens, Wolfgang, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften* (Stuttgart, 1968).

Martynov, I. F., 'English literature and eighteenth-century Russian reviewers', *Oxford Slavonic Papers*, n.s. 4 (1971), 30–42.

Milford, R. T., and O. M. Sutherland, *A Catalogue of English Newspapers and Periodicals in the Bodleian Library, 1662–1800* (Oxford, 1936).

Mitton, Fernand, *La Presse française*, I: *Des Origines à la Révolution* (Paris, 1943).

Morgan, Bayard Quincy, and A. R. Hohlfeld, *German Literature in British Magazines, 1750–1860* (Madison, 1949).

Mott, Frank Luther, *A History of American Magazines, 1741–1850* (New York, 1930).

Moureau, François, 'La Presse allemande de langue française (1686–1790): Étude statistique et thématique', *Aufklärungen: Frankreich und Deutschland*

im 18. Jahrundert, ed. Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (Heidelberg, 1985), I, pp. 243–50.

New Cambridge Bibliography of English Literature, ed. George Watson (Cambridge, 1971), II (1660–1800), pp. 1,035–389.

Oppermann, Heinrich Albert, *Die Göttinger gelehrten Anzeigen während einer hundertjährigen Wirksamkeit für Philosophie, schöne Literatur, Politik und Geschichte* (Hanover, 1844).

Paulson, Ronald, and Thomas Lockwood (eds.), *Henry Fielding: The Critical Heritage* (London, 1969).

Reesink, H. J., *L'Angleterre et la littérature anglaise dans les trois plus anciens périodiques français de Hollande, de 1684 à 1709* (Paris, 1931).

Rétat, Pierre (ed.), *Le Journalisme d'ancien régime: questions et propositions* (Lyons, 1983).

Richardson, Lyon N., *A History of Early American Magazines 1741–1789* (New York, 1931).

Roper, Derek, *Reviewing Before the 'Edinburgh' 1788–1802* (Newark DE, 1978).

Ross, Angus (ed.), *Selections from The Tatler and The Spectator of Steele and Addison* (London, 1982).

Saisselin, Remy, *The Literary Enterprise in 18th-Century France* (Detroit, 1979).

Schlobach, Jochen, 'Literarische Korrespondenzen', in *Aufklärungen: Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, ed. Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (Heidelberg, 1985), I, pp. 221–32.

Sgard, Jean, *Histoire de France à tràvers les journaux du temps passé: lumières et lueurs du XVIII*[e] *s. 1715–1789* (Paris, 1986).

Sgard, Jean (ed.), *Bibliographie de la presse classique (1600–1789)* (Geneva, 1984).

Dictionnaire des journalistes (1600–1789) (Grenoble, 1976) and Supplements I–V (1980–87).

Dictionnaire des journaux (2 vols., Paris and Oxford, 1991).

Shevelow, Kathryn, *Women and Print Culture: Constructing Femininity in the Early Periodical* (London, 1989).

Sollors, Werner, 'Immigrants and other Americans', in *Columbia Literary History of the United States*, ed. Emory Elliott *et al.* (New York, 1988), pp. 568–88.

Spector, Robert D., *English Literary Periodicals and the Climate of Opinion during the Seven Years' War* (The Hague, 1966).

Sullerot, Evelyne, *Histoire de la presse féminine des origines à 1848* (Paris, 1966).

Sullivan, Alvin (ed.), *British Literary Magazines*, I, *The Augustan Age and the Age of Johnson, 1698–1788*, and II, *The Romantic Age, 1789–1836* (Westport CT, 1983).

Weinreb, Ruth Plaut, 'Madame d'Épinay's Contributions to the *Correspondance littéraire*', *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 18 (1988), 389–403.

White, Robert B., Jr, *The English Literary Journal to 1900: A Guide to Information Sources* (Detroit, 1977).

Wiles, R. M., *Freshest Advices: Early Provincial Newspapers in England* (Columbus OH, 1965).

Wilke, Jürgen, *Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688–1789)* (2 vols., Stuttgart, 1978).

Theories of language

Primary sources and texts

Astle, Thomas, *The Origin and Progress of Writing* (London, 1784).
Beattie, James, *The Theory of Language* (London, 1788).
Bergier, Nicolas, *Les élémens primitifs des langues* (Paris, 1764).
Berkeley, George, *Alciphron; or the Minute Philosopher* (London, 1732).
A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge (London, 1710).
Works, ed. A. A. Luce and T. E. Jessop (9 vols., London, 1948–57).
Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (3 vols., 2nd edn, London, 1785; rpt New York, 1970).
Brosses, Charles de, *Traité de la formation méchanique des langues* (Paris, 1765).
Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757).
Condillac, Etienne Bonnot, de, *Essai sur l'origine des connoissances humaines* (1746), trans. Thomas Nugent (London, 1756; rpt Gainesville, 1971).
La Logique (Paris, 1780).
Philosophical Writings, trans. Franklin Philip and Harlan Lane (2 vols., Hillsdale and London, 1982).
Davy, Charles, *Conjectural Observations on the Origin and Progress of Alphabetical Writing* (London, 1772).
Degérando, Joseph Marie, *Des signes et l'art de penser considérés dans leurs rapports mutuels* (4 vols., Paris, 1800).
Diderot, Denis, *Lettre sur les sourds et muets* (Paris, 1751).
Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music* (1719), trans. Thomas Nugent (5th edn, London, 1748; rpt New York, 1978).
Gébelin, Antoine Court de, *Origine du langage et de l'écriture*, in *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne* (9 vols., 2nd edn, Paris, 1777–93), III.
Girard, Gabriel, *Les vrais principes de la langue françoise* (Paris, 1747; rpt Geneva, 1982).
Harris, James, *Hermes; or, a Philosophical Inquiry concerning Language and Universal Grammar* (London, 1751).
Herder, Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), trans. John H. Moran, in John H. Moran and Alexander Gode (eds.), *On the Origin of Language* (Chicago and London, 1966).
J. G. Herder on Social and Political Culture, ed. and trans. F. M. Barnard (Cambridge, 1969).
Johnson, Samuel, *A Dictionary of the English Language* (London, 1755).
Jones, Rowland, *Hieroglyfic: or a Grammatical Introduction to an Universal Hieroglyfic Language* (London, 1769).

Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762; rpt New York, 1967).

Leibniz, Wilhelm Gottfried von, *New Essays on Human Understanding* (written *c*. 1703–5; published 1765), trans. Peter Remnant and Jonathan Bennett (Cambridge, 1981).

Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding* (1690), ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).

Maupertuis, Pierre Louis Moreau de, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues* (1748), in Ronald Grimsby (ed.), *Sur l'origine du language* (Geneva, 1971).

Michaëlis, Johann David, *Beantwortung der Frage vom dem Einfluss der Meinungen in die Sprache und der Sprache in die Meinungen* (Berlin, 1760).

Monboddo, James Burnet, Lord, *Of the Origin and Progress of Language* (Edinburgh, 1773–94; rpt New York, 1973).

Nelme, R. D., *An Essay towards an Investigation of the Origin and Elements of Language and Letters* (London, 1772).

Rapin, René, *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie* (London, 1674).

Reid, Thomas, *An Inquiry into the Human Mind and the Principles of Common Sense* (1764), in *Works*, ed. Sir William Hamilton (Edinburgh, 1863).

Richardson, Jonathan, *Essay on the Theory of Painting* (1715), in *Works* (London, 1792).

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in *The First and Second Discourses*, trans. Victor Gourevitch (New York, 1986).

Essai sur l'origine des langues (1781), trans. Alexander Gode, in John H. Moran and Alexander Gode (eds.), *On the Origin of Language* (Chicago and London, 1966).

Sheridan, Thomas, *A Course of Lectures on Elocution, together with two Dissertations on Language* (London, 1762).

Smith, Adam, *Considerations concerning the First Formation of Languages* (1761), in *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. J. C. Bryce (Oxford, 1983).

Stewart, Dugald, *Account of the Life and Writings of Adam Smith, LL.D.* (1794), in Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, ed. W. P. D. Wightman, J. C. Bryce and I. S. Ross (Oxford, 1980).

Süssmilch, Johann Peter, *Versuch eines Beweises, dass die erste Sprache ihren Ursprung nicht vom Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe* (Berlin, 1766).

Tooke, John Horne, *The Diversions of Purley* (1786) (2 vols., 2nd edn, London, 1798).

Vico, Giambattista, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Ithaca and London, 1948).

Wachter, Johann, *Naturae et scripturae concordia* (Leipzig and Copenhagen, 1752).

Warburton, William, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* (2 vols., London, 1738–41).

Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens, trans. Marc-Antoine Leonard (Paris, 1744).

Wolf, F. A., *Prolegomena to Homer* (1795), trans. James E. G. Zetzel (Princeton, 1985).
Wood, Robert, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (London, 1769).

Secondary sources

Aarsleff, Hans, *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History* (Minneapolis, 1982).
The Study of Language in England, 1780–1860 (2nd edn, Minneapolis, 1983).
Cohen, Murray, *Sensible Words: Linguistic Practice in England 1640–1785* (Baltimore and London, 1977).
David, Madeleine V.-, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Paris, 1965).
Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, trans. Gayatri C. Spivak (Baltimore and London, 1974).
Formigari, Lia, *Language and Experience in 17th-Century British Philosophy* (Amsterdam and Philadelphia, 1988).
Foucault, Michel, *The Order of Things* (New York, 1970).
Harris, Roy, and Taylor, Talbot J., *Landmarks in Linguistic Thought* (London and New York, 1989).
Howell, Wilbur Samuel, *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, 1971).
Hudson, Nicholas, *Writing and European Thought, 1600–1830* (Cambridge, 1995).
Knowlson, James, *Universal Language Schemes in England and France 1600–1800* (Toronto and Buffalo, 1975).
Land, Stephen K., *From Signs to Propositions: The Concept of Form in Eighteenth-Century Semantic Theory* (London, 1974).
The Philosophy of Language In Britain: Major Theories from Hobbes to Thomas Reid (New York, 1986).
Mugnai, Paolo F., *Segno e linguaggio in George Berkeley* (Rome, 1979).
Parret, Herman (ed.), *History of Linguistic Thought and Contemporary Linguistics* (Berlin and New York, 1976).
Robinet, André, *Le Langage à l'âge classique* (Paris, 1986).
Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).

The contributions of rhetoric to literary criticism

Primary sources and texts

Bary, René, *La Rhétorique françoise* (Paris, 1659; Amsterdam, 1669).
Batteux, Charles, *Principes de la littérature* (5 vols., Paris, 1764); trans. 'Mr Miller', *A Course of the Belles Lettres, or the Principles of Literature* (London, 1761). 'Traité de la construction oratoire' (1763) is Reel 9, no. 98, in *British and Continental Rhetoric and Elocution* (see below).

Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (2 vols., London, 1783); rpt with intro. H. F. Harding (Carbondale IL, 1965).

Bouffier, Claude, *Traité de l'éloquence* (Paris, 1732).

Bouhours, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'Esprit* (Paris, 1687); trans. anonymously as *The Art of Criticism* (London, 1705).

British and Continental Rhetoric and Elocution, 16 microfilm reels of critical and rhetorical treatises of the 16th–18th centuries (Ann Arbor, 1953).

Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric* (2 vols., London, 1776); reprinted with introduction by L. F. Bitzer (Carbondale IL, 1963).

Crevier, J. B. L., *Rhétorique françoise* (2 vols., Paris, 1765) (Reel 11, no. 111, in *British and Continental Rhetoric and Elocution*; see above).

Du Marsais, César Chesneau, *Traité des tropes* (Paris, 1730); avec un commentaire raisonné par M. [Pierre] Fontanier (2 vols., Paris, 1818); reprinted, with an introduction by Gérard Genette (2 vols., Geneva, 1967).

Fénelon, F. de S. de la M., *Dialogues sur l'éloquence en général et la chaire en particulier* (Paris, 1718); trans. William Stevenson, *Dialogues Concerning Eloquence* (London, 1722); trans. with introduction and notes, W. S. Howell, *Fénelon's Dialogues on Eloquence* (Princeton, 1951).

Gibert, Balthazar, *La Rhétorique ou les Regles de l'Eloquence* (Paris, 1730) (Reel 13, no. 119, in *British and Continental Rhetoric and Elocution*; see above).

Gottsched, J. C. *Ausführliche Redekunst* (Leipzig, 1728), ed. P. M. Mitchell, *Ausgewählte Werke*, VII, 1 (Berlin, 1975), pp. 59–326.

Hume, David, 'Of Eloquence', in *Essays, Moral, Political, and Literary* (London, 1741), in *Philosophical Works*, ed. T. H. Green and T. H. Grose (4 vols., London, 1886; rpt Aalen, 1964), III, pp. 163–74.

Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762; rpt Hildesheim, 1970).

Lamy, Bernard, *De l'Art de parler* (Paris, 1675); anonymous translation, *The Art of Speaking, written in French by Messieurs du Port Royal* (London, 1676); ed. John T. Harwood, *The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy* (Carbondale IL, 1986), pp. 131–337.

Lawson, John, *Lectures concerning Oratory* (Dublin, 1758); rpt with intro. E. N. Claussen and K. R. Wallace (Carbondale IL, 1972).

Mayans y Siscar, Gregorio, *Retórica* (Valencia, 1757; 1786), in *Obras completas*, III, ed. A. Mestre Sanchis and J. Gutiérrez (Valencia, 1984), pp. 74–653.

Priestley, Joseph, *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (London, 1777); rpt with intro. David Potter (Carbondale IL, 1965).

Rapin, René, *The Whole Critical Works of Monsieur Rapin*, trans. 'several hands' (2 vols., London, 1706).

Rhetoric of Blair, Campbell, and Whateley, With Updated Bibliographies, The, ed. James L. Golden and Edward P. J. Corbett (Carbondale IL, 1990).

Rollin, Charles, *Traité des études: De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres* (4 vols., Paris, 1726–8).

Sheridan, Thomas, *A Course of Lectures on Elocution, Together with Two Dissertations on Language* (London, 1762; rpt New York, 1968).

Smith, Adam, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1762–3), ed. with intro. and notes J. M. Lothian (Carbondale IL, 1963).

Vico, Giambattista, *Institutiones Oratoriae* (Naples, 1711), in *G. B. Vico Opere*, VII, ed. Fausto Nicolini (Bari, 1941).
Ward, John, *A System of Oratory, Delivered in a Course of Lectures Publicly Read at Gresham College* (2 vols., London, 1759).
Witherspoon, John, *Lectures on Moral Philosophy and Eloquence* (Philadelphia, 1801); lectures on rhetoric reprinted in *The Selected Writings of John Witherspoon*, ed. Thomas P. Miller (Carbondale IL, 1990).

Secondary sources

Carr, Thomas M., Jr, *Descartes and the Resilience of Rhetoric: Varieties of Cartesian Rhetorical Theory* (Carbondale IL, 1990).
Conley, Thomas M., *Rhetoric in the European Tradition* (New York, 1990).
Fumaroli, Marc, *L'Age de l'éloquence: Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique* (Geneva, 1980).
Genette, Gérard, 'Rhetoric restrained', in *Figures of Literary Discourse*, trans. Alan Sheridan (New York, 1982), pp. 103–26.
Horner, W. B. (ed.), *Historical Rhetoric: An Annotated Bibliography of Selected Sources in English*, 'Part 4: The Eighteenth Century' (Boston, 1980), pp. 187–226.
The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Rhetoric, 4. The Eighteenth Century (Columbia MO, 1983), pp. 101–33.
Howell, W. S., *Eighteenth Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, 1971).
Logic and Rhetoric in England, 1500–1700 (Princeton, 1956).
Kennedy, George A., *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition From Ancient to Modern Times* (Chapel Hill, 1980).
McKenzie, Gordon, *Critical Responsiveness: A Study of the Psychological Current in Later Eighteenth-Century Criticism*, Univ. of California Publ. in English, 20 (1949).
Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., Edinburgh, 1900–4).
Varga, A. Kibédi, *Rhétorique et littérature: Etudes de structures classiques* (Paris, 1970).
Vickers, Brian, *Classical Rhetoric in English Poetry* (London, 1970).
Francis Bacon and Renaissance Prose (Cambridge, 1968).
In Defence of Rhetoric (Oxford, 1988).

Theories of style

Primary sources and texts

Addison, Joseph, in *The Spectator*, ed. D. F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).
Harris, James, *Philological Inquiries* (London, 1781).
Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (6th edn, Edinburgh, 1785).

Secondary sources

Clark, A. F. B., *Boileau and the French Classical Critics in England 1660–1830* (Paris, 1925).
Hagstrum, J. H., *The Sister Arts* (Chicago, 1958).
Probyn, Clive T., *The Sociable Humanist: The Life and Works of James Harris 1709–1780* (Oxford, 1991).
Ross, Ian, *Lord Kames and the Scotland of his Day* (Oxford, 1972).
Saintsbury, George, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., Edinburgh, 1900–4).
Stone, P. W. K., *The Art of Poetry 1750–1800* (London, 1967).
Tillotson, Geoffrey, *Augustan Studies* (London, 1961).
Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957).

Generality and particularity

Primary sources and texts

Blake, William, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman (revised edn, New York, 1982).
Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson, LL.D.*, ed. G. B. Hill, rev. L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934, 1950).
Campbell, George. *Philosophy of Rhetoric*, 2nd edn (2 vols., London, 1801).
Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward N. Hooker (2 vols., Baltimore, 1939–43).
Hume, David, *An Inquiry concerning Human Understanding*, ed. C. W. Hendel (Indianapolis, 1955).
Hurd, Richard, *The Works of Richard Hurd* (2 vols., London, 1811).
Johnson, Samuel, *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, ed. Geoffrey Tillotson and Brian Jenkins (Oxford, 1971).
The Lives of the Poets, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson, ed. Allen T. Hazen *et al.* (11 vols. to date, New Haven, 1958–).
Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism*, 2nd edn (2 vols., Edinburgh, 1763).
Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Alexander C. Fraser (2 vols., Oxford, 1894, rpt New York, 1959).
Pope, Alexander, *The Poems of Alexander Pope*, ed. John Butt *et al.* (11 vols., London, 1939–69).
Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
Scott, John (of Amwell), *Critical Essays of Some of the Poems of Several English Poets* (London, 1785).
Young, Edward, *Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (London, 1759).

Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953).

Adams, Hazard, 'Revisiting Reynolds' *Discourses* and Blake's Annotations', in Robert N. Essick and Donald Pearce (eds.), *Blake in His Time* (Bloomington, 1978), pp. 128–44.

Barrell, John, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven, 1986).

Basney, Lionel, ' "*Lucidus Ordo*": Johnson and generality', *Eighteenth-Century Studies*, 5 (1971), 39–57.

Crane, R. S., 'English neoclassical criticism: an outline sketch', in Crane *et al.* (eds.), *Critics and Criticism Ancient and Modern* (Chicago, 1952), pp. 372–88.

Damrosch, Leopold, *Symbol and Truth in Blake's Myth* (Princeton, 1980).

The Uses of Johnson's Criticism (Charlottesville, 1976).

Eaves, Morris, *William Blake's Theory of Art* (Princeton, 1982).

Edinger, William, *Samuel Johnson and Poetic Style* (Chicago, 1977).

Elledge, Scott, 'The background and development in English criticism of the theories of generality and particularity', *Publications of the Modern Language Association*, 62 (1947), 147–82.

Hagstrum, Jean H., *Samuel Johnson's Literary Criticism* (Minneapolis, 1952).

Hipple, Walter J., 'General and particular in the *Discourses* of Sir Joshua Reynolds: a study in method', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11 (1952), 231–47.

Keast, W. R., 'The theoretical foundations of Johnson's criticism', in R. S. Crane *et al.* (eds.), *Critics and Criticism Ancient and Modern* (Chicago, 1952), pp. 389–407.

Lipking, Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, 1970).

Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979).

Wasserman, Earl R., *The Subtler Language: Critical Readings of Neoclassical and Romantic Poems* (Baltimore, 1959).

Wellek, René, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, vol. I, *The Later Eighteenth Century* (New Haven, 1955).

Youngren, William, 'Generality, science, and poetic language in the Restoration,' *ELH*, 35 (1968), 158–87.

The sublime

Editions and translations

Dionysius Longinus on the Sublime, trans. William Smith (London, 1739; rpt New York, 1975).

'Longinus' on the Sublime, ed. D. A. Russell (Oxford, 1964).

On Great Writing, trans. G. M. A. Grube (New York, 1957).

Le traité du sublime, trans. Nicolas Boileau-Despréaux (Paris, 1674; rpt New York, 1975).
The Works of Dionysius Longinus, trans. Leonard Welsted (London, 1712; rpt 1724).

Primary texts

Akenside, Mark, *The Pleasures of the Imagination*, in *The Poems of Mark Akenside* (London, 1772).
Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (2 vols., Edinburgh, 1812).
Ashfield, Andrew, and Peter de Bolla, *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory* (Cambridge, 1996).
Baillie, John, *An Essay on the Sublime* (London, 1747; rpt Los Angeles, 1953).
Beattie, James, *Dissertations Moral and Critical* (London, 1783; rpt Stuttgart, 1970).
Bentham, Jeremy, *Of Laws In General*, in *Collected Works*, ed. H. L. A. Hart (London, 1970).
Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (2 vols., London, 1735).
Blair, Hugh, 'A critical dissertation on the poems of Ossian', in *The Poems of Ossian*, trans. James Macpherson (3 vols., London, 1805).
Lectures on Rhetoric and Belles Lettres (3 vols., London, 1787).
Blake, William, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman (Berkeley, 1982).
Boileau-Despréaux, Nicolas, *Traité du Sublime ou du Merveilleux* (Paris, 1674; rpt New York, 1975).
Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton (Oxford, 1958; rvd 1987).
Reflections on the Revolution in France, in L. G. Mitchell (ed.), *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. 8 (Oxford, 1989).
Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross (2 vols., Oxford, 1907).
Miscellaneous Criticism, ed. T. M. Raysor (Cambridge, 1936).
Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).
[Egmont, John Perceval, Earl of], *Faction Detected by the Evidence of the Facts* (London, 1744).
Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (London, 1774; rpt New York, 1970).
An Essay on Taste (London, 1759; rpt Menston, 1971).
Gibbon, Edward, *An Essay on the Study of Literature* (London, 1764; rpt New York, 1970).
Journal to January 28, 1763 (London, 1929).
Godwin, William, *A History of the Life of William Pitt, Earl of Chatham* (London, 1783).
Hartley, David, *Observations on Man, his Frame and Duty and his Expectations* (2 vols., London, 1749; rpt Gainsville, 1966).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics*, trans. T. M. Knox (2 vols., Oxford, 1975). Original in: G. W. F. Hegel, *Werke*, ed. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel (20 vols., Frankfurt am Main, 1971), vols. 13–15) (*Vorlesungen uber die Ästhetik*).

Lectures on the Philosophy of Religion, ed. Peter C. Hodgson (2 vols., Berkeley, 1987).

Phenomenology of Spirit, trans. A. V. Miller (Oxford, 1977).

Philosophy of Right, trans. T. M. Knox (Oxford, 1942).

Herder, J. G., *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877–1913), esp. vols. 11–12.

The Spirit of Hebrew Poetry, trans. James Marsh (2 vols., Burlington VT, 1833).

Hume, David, *Essays Moral, Political and Literary*, ed. Eugene F. Miller (Indianapolis, 1987).

A Treatise of Human Nature, ed. Ernest C. Mossner (Harmondsworth, 1969).

Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).

Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (2 vols., Edinburgh, 1774).

Kant, Immanuel, *The Failure of all Philosophical Attempts towards a Theodicy*, in *Kant*, ed. Gabrielle Rabel (Oxford, 1963). Original in Kant, *Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902–), vol. VIII.

Critique of Judgment, ed. James Creed Meredith (Oxford, 1952; rpt 1973); original in *Gesammelte Schriften*, vol. V.

Le Clerc, Jean, *Twelve Dissertations out of Genesis* (London, 1696).

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön*, trans. W. A. Steel, in *German Aesthetic and Literary Criticism*, ed. H. B. Nisbet (Cambridge, 1985). Original in Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart, 1886–1924), IX.

Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G. Gregory (London, 1847).

Paine, Thomas, *Rights of Man*, ed. Henry Collins (Harmondsworth, 1969; rpt 1983).

Payne Knight, Richard, *Analytical Enquiry into the Principles of Taste* (London, 1805).

Pope, Alexander, *The Art of Sinking in Poetry*, ed. Edna Leake Steeves (New York, 1952).

Poems, ed. John Butt (London, 1963).

Priestley, Joseph, *A Course of Lectures on Oratory and Criticism* (London, 1777; rpt Menston, 1968).

Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, 2nd edn, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).

Schiller, Friedrich, *Vom Erhabenen*, in *Sämtliche Werke*, ed. Gerhard Fricke and Herbert G. Göpfert, 5 vols. (Munich, 1958–59), X.

On the Sublime, trans. Julius A. Elias (New York, 1966).

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.* ed. Melvyn New and Joan New (3 vols., Florida, 1978).

Swift, Jonathan, *The Poems of Jonathan Swift*, ed. Harold Williams (3 vols., Oxford, 1937; rpt 1958).
Walpole, Horace, *Memoirs of George II*, ed. John Brooke (3 vols., New Haven, 1985).
Warburton, William, *The Doctrine of Grace* (2 vols., London, 1763).
Wordsworth, William, *The Prose Works of William Wordsworth*, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (3 vols., Oxford, 1974).
William Wordsworth, ed. Stephen Gill (Oxford, 1984).

Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp* (Oxford, 1953).
Altieri, Charles, 'Plato's performative sublime and the ends of reading', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 251–73.
Arac, Jonathan, 'The media of sublimity', *Studies in Romanticism*, 26 (1987), 209–20.
Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* (Oxford, 1973).
'Freud and the poetic sublime', in *Freud: A Collection of Critical Essays*, ed. Perry Messel (New Jersey, 1981), 211–31.
Brewer, John, *Party Ideology and Popular Politics at the Accession of George III* (Cambridge, 1976).
Brown, Marshall, 'The urbane sublime', in *Modern Essays in Eighteenth Century Literature*, ed. Leo Damrosch (Oxford, 1988), pp. 426–54.
Caruth, Cathy, 'The force of example: Kant's symbols', *Yale French Studies*, 74 (1988), 17–37.
Clark, Jonathan, *The Dynamics of Change: The Crisis of the 1750s and English Party Systems* (Cambridge, 1982).
Courtine, Jean-François *et al.*, *Du Sublime* (Paris, 1988).
De Bolla, Peter, *The Discourse of the Sublime* (Oxford, 1989).
Deguy, Michel, 'Le Grand-Dire: Pour contribuer à une relecture du pseudo-Longin', *Poétique*, 58 (1984), 197–214.
De Luca, Vincent, 'Blake and the two sublimes', in *Studies in Eighteenth-Century Culture No. 11*, ed. Harry C. Payne (Madison WI, 1982).
De Man, Paul, 'Hegel on the sublime', in *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick (Bloomington, 1982).
'Phenomenality and materiality in Kant', in *Hermeneutics*, ed. Gary Shapiro and Alan Sica (Amherst, 1984).
Derrida, Jacques, 'Economimesis', *Diacritics* (1981), pp. 3–25.
The Truth in Painting, trans. Geofreey Bennington and Ian McLeod (Chicago, 1987).
Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990).
Erdman, David V. (ed.), *The Poetry and Prose of William Blake* (New York, 1970).
Escoubas, Eliane, 'Kant ou la simplicité du sublime', *PO&SIE*, 32 (1985), 112–25.
Ferguson, Frances, 'Legislating the sublime', in *Studies in Eighteenth Century Art and Aesthetics*, ed. Ralph Cohen (Berkeley, 1985), pp. 131–44.

Solitude and the Sublime (New York, 1992).
'The sublime of Edmund Burke, or the bathos of experience', *Glyph*, 8 (1981), 62–78.
Commentary on Suzanne Guerlac's 'Longinus and the subject of the sublime', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 291–7.
Fry, Paul, 'The possession of the sublime', *Studies in Romanticism*, 26, 2 (1987), 187–207.
The Reach of Criticism (New Haven, 1983).
Guerlac, Suzanne, *The Impersonal Sublime* (Stanford, 1990).
'Longinus and the subject of the sublime', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 275–89.
Hebdige, Dick, 'The impossible object: towards a sociology of the sublime', *New Formations*, 1 (1987), 47–76.
Hentzi, Gary, 'Sublime moments and social authority in *Robinson Crusoe* and *Journal of the Plague Year*', *Eighteenth-Century Studies*, 26, 3 (Spring 1993), 419–34.
Hertz, Neil, *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York, 1985).
Hipple, Walter J., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).
Johnson, Claudia L., '"Giant HANDEL" and the musical sublime', *Eighteenth-Century Studies*, 19 (1986), 515–33.
Kay, Carol, 'Burke's fearful reflections', in *Political Constructions* (Ithaca, 1988).
Knapp, Steven, *Personification and the Sublime: Milton to Coleridge* (Cambridge, 1985).
Lacoue-Labarthe, Philippe, 'La vérité sublime', *PO&SIE*, 38 (1986), 83–116.
Lamb, Jonathan, 'Longinus, the dialectic, and the practice of mastery', *ELH*, 60 (1993), 545–67.
'The subject of the subject and the sublimities of self-reference', *Huntington Library Quarterly*, 56, 2 (1993), 191–207.
Leighton, Angela, *Shelley and the Sublime* (Cambridge, 1984).
Levine, Joseph M., *The Battle of the Books* (Ithaca, 1991).
Lloyd, David, 'Kant's examples', *Representations*, 28 (1989), 34–54.
Lyotard, Jean-François, 'The sign of history', in Derek Attridge, Geoff Bennington and Robert Young (eds.), *Poststructuralism and the Question of History* (Cambridge, 1987), pp. 162–80.
'The sublime and the avant-garde', *Artforum*, 22, 8 (April 1984), 36–43.
'Le sublime, à present', *PO&SIE*, 34 (1985), 97–116.
Lessons on the Analytic of the Sublime, trans. Elizabeth Rottenberg (Stanford, 1994).
Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986).
Monk, Samuel Holt, *The Sublime in Eighteenth-Century England* (New York, 1935).
Morris, David, B., *The Religious Sublime* (Kentucky, 1972).
Nancy, Jean-Luc, 'L'Offrande sublime', *PO&SIE*, 30 (1984), 76–103.
Paulson, Ronald, *Representations of Revolution* (New Haven, 1983).
Pease, Donald E., 'Sublime politics', *Boundary* 2, 12/13 (1984), 259–79.

Pocock, J. G. A., 'The political economy of Burke's analysis of the French Revolution', in *Virtue, Commerce, Society* (Cambridge, 1985).
Poland, Lynn, 'The Bible and the rhetorical sublime', in *The Bible as Rhetoric*, ed. Martin Warner (London, 1990).
Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art* (New Jersey, 1967).
Saint Girons, Baldine, *Fiat lux: une philosophie du sublime* (Paris, 1992).
Schama, Simon, *Citizens* (Harmondsworth, 1989).
Schor, Naomi, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (London, 1987).
Shapiro, Gary, 'From the sublime to the political', *New Literary History*, 12, 2 (1985), 213–36.
Shell, Marc, *The Economy of Literature* (Baltimore, 1978).
Sitter, John, *Literary Loneliness in Mid-Eighteenth Century England* (Ithaca, 1982).
Tate, Alan, *The Man of Letters and the Modern World* (New York, 1955).
Trussler, Simon, *Burlesque Plays of the Eighteenth Century* (Oxford, 1969).
Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime* (Baltimore, 1976).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism 1750–1950: The Later Eighteenth Century* (Cambridge, 1981).
White, Hayden, 'The politics of historical interpretation', in *The Content of the Form* (Baltimore, 1987).
Wimsatt, W. K., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1957).
Yaeger, Patricia, 'Toward a female sublime', in *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*, ed. Linda Kauffman (Oxford, 1989).
Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology* (London, 1989).

المؤلفون فى سطور

١ – دوجلاس لين باتى Douglas Lane Patey

أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية سميث بماساشوسيتس ، ومؤلف كتاب:

Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augstan Evelyn Waugh: A Critical Biography Age (1984)

٢ – وليم كيتش William Keach

مدرس الإنجليزية بجامعة بروان ، ومؤلف كتاب Shelley's Style (1984) وعدد من المقالات التى تتناول الأدب والثقافة الإنجليزية فى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

٣ – هـ . ب نيسبت H.B. Nisbet

أستاذ الألمانية بجامعة سانت أندروز ، ثم أستاذ اللغات الحديثة بجامعة كمبريدج ، وزميل كلية سيدنى ساسيكس . كتب بغزارة فى تاريخ الأفكار والعلوم وفى الأدب وخاصة أدب ألمانيا فى القرن الثامن عشر ، كما كان المحرر العام لمجلة **مودرن لانجويتش ريفيو** .

٤ – ماكسيمليان إى . نوفاكMax Novak

أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا ، نشر كتبًا عن ديفو (١٩٦٢) وكونجريف (١٩٧١) وتاريخ الأدب الإنجليزى خلال القرن الثامن عشر (١٩٨٣).

٥ – جون أوزبورن John Osborne

أستاذ الألمانية بجامعة فارفيك، كتب بغزارة فى الأدب الألمانى وخاصة فى المسرح فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومن مؤلفاته:

The Naturalist Drama in Germany (1971), J.M.R. Lenz: the Renunciation of Heroism (1975), Meyer or Fontane? German Literatire after the Franco - Prussian War (1983), The Meiningen Court Theatre (1988), Vom Nutzen der Geschichte: Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers (1994)

٦ – مايكل مكيون Michael Mckeon

أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة رتجرز ، ومؤلف Poetry and Politics in Restoration England (1975), The Origins of the English Novel (1987)

٧ – مايكل باريدنMichel Baridon

أستاذ الأدب الإنجليزى غير المتفرغ بجامعة بورجون بديجون، تخصص فى العلاقة بين الأفكار والشكل، ومن مؤلفاته Edward Gibbon et le Mythe de Rome (1977), Le Gothique des Lumieres (1991) ، كما كتب عددًا كبيرًا من المقالات فى التاريخ الثقافى للفترة ١٦٥٠ – ١٨٥٠ .

٨ – فليسيتى أ. نوسبوم **Felicity A. Nussbaum**

أستاذ الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا ، ومن مؤلفاته:

The Brink of all Hate:" English Satires on Women, 1660-1750 (1984), The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature (1987), The Autobjographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth Century England (1989), Torrid Narratives (1995)

٩ – جيمس باسكر **James G. Basker**

أستاذ الإنجليزية بكلية بارنارد بجامعة كولومبيا ، ومن مؤلفاته:

Tobias Smollett, Critic and Journalist (1988), Tradition in Transition (1996)

١٠ – نيقولاس هدسون **Nicholas Hudson**

أستاذ الإنجليزية بجامعة بريتيش كولومبيا ، ومؤلف:

Samuel Johnson and Eighteeth Century Thought (1988), Writing and European Thought 1600- 1830 (1994).

١١ – جورج أ. كنيدى **George A. Kennedy**

أستاذ الكلاسيكيات غير المتفرغ بجامعة نورث كاليفورنيا ، ومن مؤلفاته:

Aristotle, On Rhetoric (1991), A New History of Classical Rhetoric (1994) , Comparative Rhetoric: An Historical and Cross -Cultural Introduction (1977)

ومحرر موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (الجزء الأول) .

١٢ – ليو دامروش Leo Damrosch

أستاذ الأدب بجامعة هارفارد ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بها من ١٩٩٣ – ١٩٩٨ .

كتب :

Samuel Johnson and the Tragic Sense (1972), The Uses of Jonsons Criticism (1976), Symbol and Truth in Blake's myth (1980), God's plot and Man's Stories: Studies in the Fictional Imagination frem Miltion to Fielding (1985), The Imaginative World of Alexander Pope (1987), Fictions of Reality in the Age of Hume and Johson (1989), The Sorrows of the Quaker Jesus: James Nayler and the Puritan Crackdown on the Free Spirit (1996).

١٣ – جوناثان لام Jonathan Lamb

أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة برينستون ، ومؤلف:

Sterne's Fiction and the Double Principle (1989), The Rhetoric of Suffering : Reading the Book of Job in the 18^{th} Century (1995)

المترجمون فى سطور

محمد الجندى

مدرس اللغة الإنجليزية وآدابها بمعهد اللغات – أكاديمية الفنون .

شكرى مجاهد

أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية كلية التربية – جامعة عين شمس .

جمال الجزيرى

حصل على الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة عين شمس فى عام ٢٠٠٢ عن رسالة بعنوان "جوانب السرد فى شعر روجر ماكجوف" ويعمل مدرسًا بكلية التربية بالسويس منذ فبراير ٢٠٠٣، ويعمل منذ سبتمبر ٢٠٠٥ أستاذًا مساعدًا للأدب الإنجليزى بكلية المعلمين بالمدينة المنورة بالسعودية. وهو كاتب قصة وشاعر وناقد ومترجم.

صدر له فى مجال القصة القصيرة مجموعتان قصصيتان الأولى عن ثقافة القاهرة بعنوان "فتافيت الصورة" (٢٠٠١)، والثانية عن المجلس الأعلى للثقافة بعنوان "بدايات قلقة" (٢٠٠٤)، وصدر له فى مجال النقد كتاب بعنوان الحوار مع النص: "جماعة بدايات القرن" نموذجًا" عن إصدارات بدايات القرن (٢٠٠٢)، ومقالة بعنوان "شكرى عياد وتطبيع النص الأرسطى فى الثقافة الغربية" فى ٧ مايو (٢٠٠٦). أما فى مجال الترجمة فصدر له حتى الآن أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجلزى والفرنسى فى جزأين (٢٠٠١)، الذهن والمخ (٢٠٠١)، سحر مصر للرحالة الإنجليز (٢٠٠٢)، الحركة النسائية (٢٠٠٢)، ما بعد الحركة النسائية (٢٠٠٢)، فرويد (٢٠٠٣)، تروتسكى والماركسية (٢٠٠٣)، فرانتس كافكا (٢٠٠٣)، رولان بارت (٢٠٠٣)، علم العلامات (٢٠٠٥)، القتل الجماعى، (٢٠٠٥)، النظرية النقدية (٢٠٠٥)، التحليل النفسى (٢٠٠٦).

المراجعة فى سطور

فاطمة موسى

- أكاديمية وناقدة ومترجمة .

- حاصلة على الدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٥٧ برسالة موضوعها «الحكاية الشرقية فى الأدب الإنجليزى "١٧٨٦ : ١٨٧٤" .

- رئيسة قسم اللجنة الإنجليزية بجامعة القاهرة (١٩٧٢ - ١٩٧٨) .

- مقررة لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

- من مؤلفاتها باللغة العربية : بين أدبين : دراسات فى الأدب العربى والإنجليزى (١٩٦٥) - وليم شيكسبير شاعر المسرح (١٩٦٩) - فى الرواية العربية المعاصرة (١٩٧٢)- سيرة الأدب الإنجليزى للقارئ العربى (١٩٩٧) - نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية (١٩٩٩) - سحر الرواية (٢٠٠٠) ، ومن مؤلفاتها بالإنجليزية : سير وليم چونز والرومانتيكيون (١٩٦٠) - الرواية العربية فى مصر من ١٩١٤ إلى ١٩٧٠ (١٩٧٠) ، ولها أكثر من ثلاثين بحثًا بالإنجليزية عن موضوعات مختلفة ، ومن أشهر ترجماتها : رواية نجيب محفوظ "ميرامار" (١٩٧٨) ومسرحية "الملك لير" لشيكسبير (١٩٦٨) ، كما أشرفت على إصدار خمسة أجزاء من قاموس المسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦ : ١٩٩٩)

- حاصلة على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب (١٩٩٨) .

- توفيت عام ٢٠٠٧ بعد حياة حافلة بالإنجازات فى المجال الثقافى .

أهدف المشروع

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١ – الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢ – التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣ – الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤ – ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥ – العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦ – الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف أحمد عثمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد علي
٤٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتي
٤٩-	الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسي التدعيمي	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفي فطيم وعادل دمرداش .
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسي سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحي
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكي
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطي
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	چوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	ڤالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمي	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسي العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلي
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيميتوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمري
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوي
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	محمود السيد علي
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالي
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقي	أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العناني
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوي
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	سري محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
٩٨-	الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحي
١٠١-	النص الروائي: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبي	عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣-	قبر ابن عربي يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجني (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوي
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسي	ماريا خيسوس روبييرامتي	أشرف علي دعدور
١٠٧-	صورة الفدائي في الشعر الأمريكي اللاتيني المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من المؤلفين	محمود علي مكي
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلي
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية في مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق في التاريخ الإسلامي	أميرة الأزهري سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالي للإنسان	چوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنييل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	چى أنبال وألان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان بروديل	بشير السباعى
١٥٩-	الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو ڤيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاريد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤-	القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألڤين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر	بول دي مان	سعيد الغانمي
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجاني
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغي	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	ڤالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلي النعماني	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيري	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	چيرمي سيبروك	فخري لبيب
٢٠١-	الجانب الديني للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالي	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجي لوقا كافاللي- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	چيمس جلايك	علي يوسف علي
٢٠٧-	ليل أفريقي (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائي (شعر)	سنائي الغزنوي	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدي عبد الغني
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد علي الناصري
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع	أنتوني جيدنز	محمد محيي الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغي	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	علي إبراهيم منوفي
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية في الكون	باري پاركر	علي يوسف علي
٢٢١-	شعرية كفافي	جريجوري جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراي	نسيم مجلي
٢٢٣-	العلم في مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادي
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديڤيد هربت لورانس	طاهر محمد علي البربري

٢٢٧- المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨- علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩- مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠- عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١- الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢- ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣- فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤- الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥- ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦- الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧- مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨- العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩- العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠- الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١- فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢- سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤- الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥- نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦- مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧- الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨- حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩- لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠- علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١- موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢- رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣- تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤- أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥- أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦- أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧- تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨- الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩- مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠- موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١- رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢- مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣- الكشف عن حافة الزمن	جون جريبن	على يوسف على
٢٦٤- إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥- روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦- مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم علي
٢٦٧- فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكي
٢٦٨- ديوان شمس تبريزي (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩- وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٧٠- وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٧١- الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سي. باترسون	شوقي جلال
٢٧٢- الأديرة الأثرية في مصر	سي. سي. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣- الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابي في مصر	جوان كول	عنان الشهاوي
٢٧٤- السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود علي مكي
٢٧٥- ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦- فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمساني
٢٧٧- ألجينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزي
٢٧٨- البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩- الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠- الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١- الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوي
٢٨٢- طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣- السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	علي عبد الروف البمبي
٢٨٤- هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥- رحلة خواجة حسن نظامي الدهلوي	حسن نظامي الدهلوي	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغي	محمود علاوي
٢٨٧- الثقافة والعولمة والنظام العالمي	أنتوني كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨- الفن الروائي	ديفيد لودج	ماهر البطوطي
٢٨٩- ديوان منوچهري الدامغاني	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠- علم اللغة والترجمة	چورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١- تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢- تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣- مقدمة للأدب العربي	روجر آلن	مجدي توفيق وآخرون
٢٩٤- فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥- سلطان الأسطورة	چوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦- مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوي
٢٩٧- فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازي	ماجدة محمد أنور
٢٩٨- مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازي السيد
٢٩٩- ثورة في التكنولوجيا الحيوية	چين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠- أسطورة بروميثيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي (جـ١)	لويس عوض	جمال الجزيري وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١- أسطورة بروميثيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي (جـ٢)	لويس عوض	جمال الجزيري و محمد الجندي
٣٠٢- أقدم لك: فتجنشتين	چون هيتون وجودي جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى سبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كليبنباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٢٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمى
٢٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٢٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٢٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	يونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٢٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٢٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٢٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٢٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٢٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٢٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٢٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٢٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٢٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٢٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٢٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٢٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وأمال شاور
٢٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٢٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٢٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البراق عبدالهادى رضا
٢٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٢٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٢٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٢٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٢٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٢٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٢٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩-	ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد اسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣-	هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥-	مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧-	أغنيات وسوناتات (شعر)	جون دن	بهاء چاهين
٣٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩-	تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١-	الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥-	آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧-	أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨-	أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩-	أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١-	أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣-	أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة في مصر العثمانية	جين هاثواي	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبي للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلي
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	ڤولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول	روي متحدة	أشرف كيلاني
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامي	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعي	محمود علاوي
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باي إنكلان	ثريا شلبي
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافي
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجي كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجي كليموفسكي	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياڤللي	باتريك كيري وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديڤيد نوريس وكارل فلنت	حمدي الجابري
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودي بورهام	عصام حجازي
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجي رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندي في بلاد الشرق العربي	شبلي النعماني	جلال الحفناوي
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابي (رواية)	صدر الدين عيني	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوي
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتي روي	فخري لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتي
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوي
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علماني
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلري	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفري سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	ملحمة السيِّد	تراث شعبي إسباني	الطاهر أحمد مكي
٤٤٨-	الفلاحون (ميراث الترجمة)	الأب عيروط	محي الدين اللبان ووليم داوود مرقس
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيري
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيري
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزي وأوسكار زاريت	محيي الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكآن	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	ڤيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد الننة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	ڤرچينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	چى ڤارچيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكواتو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	آرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديسًا (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جوناثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	آرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١-	ما الذى حدث فى «حدث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢-	المغامر والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣-	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيفرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧-	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨-	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١-	هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١-	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦-	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤-	عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩- موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠- دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١- تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤- مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥- الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧- مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكى	جون ماهر وجودى جروبز	محيى الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١- الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨- أمنحوتپ الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩- تمبكت العجيبة	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	بول ڤاليرى	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥- الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجاريليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠- الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢- ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١)	پاتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦- قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٦٩٧ إلى ١٦٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعى
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	آى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣-	نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الحلوانى
٦٢٥-	الجرح السرى	چان چينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥-	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	أقدم لك: داروين والتطور	چوناثان ميلر وبورين ڤان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلي ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سيهر نبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	چون نينيه	فتحي العشري
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	چي دي موباسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة في الشرق الأوسط	روچر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذي لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسي
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساستري	ممدوح البستاوي
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبري التهامي
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فاينمان	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبري التهامي
٦٦٢- رحلة إلى الجذور	داسو سالديبار	صبري التهامي
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعي
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راي هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	پول داڤيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربي	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولمة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشي	ليلى الجبالي
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلي
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطي
٦٧١- قل لي كم مضى على رحيل القطار؟	چيمس بولدوين	علي عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسي للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوي
٦٧٤- ديوان الإمام الخميني	آية الله العظمى الخميني	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مجـ١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدني
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مجـ٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدني
٦٧٧- تاريخ الأدب في إيران (جـ١ ، مجـ١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمي
٦٧٨- تاريخ الأدب في إيران (جـ١ ، مجـ٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمي
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق علي منصور
٦٨٠- المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	كارل ل. بيكر	محمد شفيق غربال
٦٨١- هل يوجد نص في هذا الفصل؟	ستانلي فش	أحمد الشيمي
٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكري	صبري محمد حسن

٦٨٣-	سكين واحد لكل رجل (رواية)	تى. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤-	الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥-	الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦-	امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف (مسرحية)	تادروش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢-	أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسي وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣-	أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حاييم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤-	أقدم لك: دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥-	أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أقدم لك: أرسطو	روبرت ويفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	أقدم لك: التحليل النفسى	إيڤان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠-	الكاتب وواقعه	ماريو بارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن
٧٠١-	الذاكرة والحداثة	وليم رود ڤيڤيان	منى البرنس
٧٠٢-	مدونة جوستنيان فى الفقه الرومانى (ميراث الترجمة)	جوستينيان	عبد العزيز فهمى
٧٠٣-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤-	فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥-	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦-	الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧-	أقدم لك: ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨-	فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩-	معنى الحياة	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠-	الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	إيان هاتشباى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١-	درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢-	الإلياذة (جـ١) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣-	الإلياذة (جـ٢) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤-	حديث القلوب (ميراث الترجمة)	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥-	سر تقدم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة)	إدمون ديمولان	أحمد فتحى زغلول
٧١٦-	جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧-	جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨-	جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩-	مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة	م. جولدبرج	جميلة كامل
٧٢٠-	مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية	دونالد جونسون	على شعبان وأحمد الخطيب

٧٢١-	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى
٧٢٢-	الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	چون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (مج٢)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	چيرار دى چورج	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	چيرار دى چورج	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات السلطة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة: منظور دارويني	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	چوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧-	الاستعارة فى لغة السينما	تريڤور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	إيكولوچيا لغات العالم	ل.ج. كالڤيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عتمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروری
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والغرب	أنَّا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. ديبيكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إنريكى خارديل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	باتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولمة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد

٧٥٩-	النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال الحفناوى
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١-	جيوب مثقلة بالحجارة (رواية)	فيرچينيا وولف	فاطمة ناعوت
٧٦٢-	المسلم عدوًا و صديقًا	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥-	ديوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف)	خواجه مير درد الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تييرى هنتش	غازى برو وخليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩-	أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالدوس	صبرى التهامى
٧٧١-	السيد سيجوندو سومبرا	ريكاردو جويرالديس	صبرى التهامى
٧٧٢-	بريخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى
٧٧٣-	دائرة المعارف الدولية (جـ٢)	چون فيزر وبول ستيرجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٧٧٤-	الديموقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصرى
٧٧٥-	مرآة العروس	نذير أحمد الدهلوى	جلال الحفناوى
٧٧٦-	منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧-	الانفجار الأعظم	چيمس إ. ليدسى	عزت عامر
٧٧٨-	صفوة المديح	مولانا محمد أحمد ورضا القادرى	حازم محفوظ
٧٧٩-	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى
٧٨٠-	من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٢٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١-	الطريق إلى بكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢-	المسرح المسكون	مارفن كارلسون	جمال عبد المقصود
٧٨٣-	العولة والرعاية الإنسانية	ڤيك چورج وبول ويلدنج	طلعت السروجى
٧٨٤-	الإساءة للطفل	ديڤيد أ. وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥-	تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	كارل ساجان	سمير حنا صادق
٧٨٦-	المذنبة (رواية)	مارجريت أتوود	سحر توفيق
٧٨٧-	العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨-	سر الأهرامات	ميروسلاف فرنر	خالد أبو اليزيد البلتاجى
٧٨٩-	الانتظار (رواية)	هاچين	منى الدروبى
٧٩٠-	الفرانكفونية العربية	مونيك بونتو	جيهان العيسوى
٧٩١-	العطور ومعامل العطور فى مصر القديمة	محمد الشيمى	ماهر جويجاتى
٧٩٢-	دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومحفوظ	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣-	ثلاث رؤى للمستقبل	چون جريڤيس	رءوف وصفى
٧٩٤-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ٢)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٩٥-	مختارات من الشعر الإسبانى (جـ١)	نخبة	على عبد الرءوف البمبى
٧٩٦-	آفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكى	حمزة المزينى

٧٩٧-	الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	نخبة	طلعت شاهين
٧٩٨-	الإرشاد النفسى للأطفال	كاترين جيلدرد وداڤيد جيلدرد	سميرة أبو الحسن
٧٩٩-	سلم السنوات	آن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٨٠٠-	قضايا فى علم اللغة التطبيقى	ميشيل ماكارثى	عبد الجواد توفيق
٨٠١-	نحو مستقبل أفضل	تقرير دولى	بإشراف: محسن يوسف
٨٠٢-	مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	ماريا سوليداد	شرين محمود الرفاعى
٨٠٣-	التغيير والتنمية فى القرن العشرين	توماس باترسون	عزة الخميسى
٨٠٤-	سوسيولوجيا الدين	دانييل هيرڤيه-ليجيه وچان بول ويلام	درويش الحلوجى
٨٠٥-	من لا عزاء لهم (رواية)	كازو إيشيجورو	طاهر البربرى
٨٠٦-	الطبقة العليا المتوسطة	ماجدة بركة	محمود ماجد
٨٠٧-	يحى حقى: تشريح مفكر مصرى	ميريام كوك	خيرى دومة
٨٠٨-	الشرق الأوسط والولايات المتحدة	ديڤيد دابليو ليش	أحمد محمود
٨٠٩-	تاريخ الفلسفة السياسية (جـ١)	ليو شتراوس وچوزيف كروپسى	محمود سيد أحمد
٨١٠-	تاريخ الفلسفة السياسية (جـ٢)	ليو شتراوس وچوزيف كروپسى	محمود سيد أحمد
٨١١-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	چوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨١٢-	تأمل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	ميشيل ماڤيزولى	فريد الزاهى
٨١٣-	لم أخرج من ليلى (رواية)	آنى إرنو	نورا أمين
٨١٤-	الحياة اليومية فى مصر الرومانية	نافتال لويس	آمال الروبى
٨١٥-	فلسفة المتكلمين (مج٢)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبدالغنى
٨١٦-	العدو الأمريكى	فيليب روچيه	بدر الدين عرودكى
٨١٧-	مائدة أفلاطون: كلام فى الحب	أفلاطون	محمد لطفى جمعة
٨١٨-	الصرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ١)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨١٩-	الصرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ٢)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨٢٠-	هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	وليم شكسبير	طانيوس أفندى
٨٢١-	هفت بيكر (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٨٢٢-	فن الرباعى (شعر)	نخبة	محمد نور الدين عبد المنعم
٨٢٣-	وجه أمريكا الأسود (شعر)	نخبة	أحمد شافعى
٨٢٤-	لغة الدراما	داڤيد برتش	ربيع مفتاح
٨٢٥-	عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٦-	عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٧-	أهل مطروح: البدو والمستوطنون والذين يقضون العطلات	دونالد پ.كول وثريا تركى	محمد على فرج
٨٢٨-	النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين	رمسيس شحاتة
٨٢٩-	مناظرة حول الإسلام والعلم	إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى	مجدى عبد الحافظ
٨٣٠-	رق العشق	حسن كريم پور	محمد علاء الدين منصور
٨٣١-	تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين وليوپولد إنفلد	محمد النادى وعطية عاشور
٨٣٢-	تاريخ التحليل الاقتصادى (جـ٣)	چوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨٣٣-	الفلسفة الألمانية	ڤرنر شميدرس	محسن الدمرداش
٨٣٤-	كنز الشعر	ذبيح الله صفا	محمد علاء الدين منصور

٨٣٥-	تشيخوف: حياة فى صور	بيتر أوربان	علاء عزمى
٨٣٦-	بين الإسلام والغرب	مرثيدس غارثيا	ممدوح البستاوى
٨٣٧-	عناكب فى المصيدة	ناتاليا فيكو	على فهمى عبدالسلام
٨٣٨-	فى تفسير مذهب بوش ومقالات اخرى	نعوم تشومسكى	لبنى صبرى
٨٣٩-	أقدم لك: النظرية النقدية	ستيوارت سين وبورين ڤان لون	جمال الجزيرى
٨٤٠-	الخواتم الثلاثة	جوتهولد ليسينج	فوزية حسن
٨٤١-	هملت: أمير الدانمارك	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٨٤٢-	منظومة مصيبت نامه (مج٢)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٨٤٣-	من روائع القصيد الفارسى	نخبة	محمد علاء الدين منصور
٨٤٤-	دراسات فى الفقر والعولمة	كريمة كريم	سمير كريم
٨٤٥-	غياب السلام	نيكولاس جويات	طلعت الشايب
٨٤٦-	الطبيعة البشرية	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٨٤٧-	الحياة بعد الرأسمالية	مايكل أليرت	أحمد محمود
٨٤٨-	تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة)	يوليوس فلهاوزن	عبد الهادى أبو ريدة
٨٤٩-	سونيتات شكسبير	وليم شكسبير	بدر توفيق
٨٥٠-	الخيال، الأسلوب، الحداثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٨٥١-	الطب التجريبى (ميراث الترجمة)	كلود برنار	يوسف مراد
٨٥٢-	العلم والحقيقة	ريتشارد دوكنز	مصطفى إبراهيم فهمى
٨٥٣-	العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج١)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٤-	العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج٢)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٥-	فهم الاستعارة فى الأدب	جيرارد ستيم	محمد أحمد حمد
٨٥٦-	القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى	فرانثيسكو ماركيث بانو بيانويا	عائشة سويلم
٨٥٧-	نادجا (رواية)	أندريه بريتون	كامل عويد العامرى
٨٥٨-	جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية	ثيو هرمانز	بيومى قنديل
٨٥٩-	السياسة فى الشرق القديم	إيف شيمل	مصطفى ماهر
٨٦٠-	مصر وأوروبا	ڤان بملن	عادل صبحى تكلا
٨٦١-	الإسلام والمسلمون فى أمريكا	جين سميث	محمد الخولى
٨٦٢-	بيفاء الكاكانو	أرتور شنيتسلر	محسن الدمرداش
٨٦٣-	لقاء بالشعراء	على أكبر دلفى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٤-	أوراق فلسطينية	دورين إنجرامز	عبد الرحيم الرفاعى
٨٦٥-	فكرة الثقافة	تيرى إيجلتون	شوقى جلال
٨٦٦-	رسائل خمس فى الآفاق والأنفس	مجموعة من المؤلفين	محمد علاء الدين منصور
٨٦٧-	المهمة الاستوانية (رواية)	ديفيد مايلو	صبرى محمد حسن
٨٦٨-	الشعر الفارسى المعاصر	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٩-	تطور الثقافة	روبن دونبار وآخرون	شوقى جلال
٨٧٠-	عشر مسرحيات (جـ١)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧١-	عشر مسرحيات (جـ٢)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧٢-	كتاب الطاو	لاوتسو	محسن فرجانى

٨٧٣-	معلمون لمدارس المستقبل	تقرير صادر عن اليونسكو	بهاء شاهين
٨٧٤-	النهر الخالد (مج١)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٥-	النهر الخالد (مج٢)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٦-	دراسات في الموسيقى الشرقية (جـ١)	هنري جورج فارمر	أماني المنياوي
٨٧٧-	أدب الجدل والدفاع في العربية	موريتس شتينتشيدر	صلاح محجوب
٨٧٨-	ترحال في صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ١)	تشارلز دوتي	صبري محمد حسن
٨٧٩-	ترحال في صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ٢)	تشارلز دوتي	صبري محمد حسن
٨٨٠-	الواحات المفقودة	أحمد حسنين بك	عبد الرحمن حجازي وأمير نبيه
٨٨١-	التنويريون ودورهم في خدمة المجتمع	جلال آل أحمد	هويدا عزت
٨٨٢-	أغاني شيراز (جـ١) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازي	إبراهيم الشواربي
٨٨٣-	أغاني شيراز (جـ٢) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازي	إبراهيم الشواربي
٨٨٤-	تعلم الأطفال الصغار	باربرا تيزار ومارتن هيوز	محمد رشدي سالم
٨٨٥-	روح الإرهاب	جان بودريار	بدر عرودكي
٨٨٦-	الترجمة والإمبراطورية	دوجلاس روبنسون	ثائر ديب
٨٨٧-	غزليات سعدي (شعر)	سعدي الشيرازي	محمد علاء الدين منصور
٨٨٨-	أزهار مسلك الليل (رواية)	مريم جعفري	هويدا عزت
٨٨٩-	سارتورس (ميراث الترجمة)	وليم فوكنر	ميخائيل رومان
٨٩٠-	منتخبات أشعار فراغي	مختومقلي فراغي	الصفصافي أحمد القطوري
٨٩١-	مفاوضات مع الموتى	مارجريت آتوود	عزة مازن
٨٩٢-	تاريخ المسيحية الشرقية	عزيز سوريال عطية	إسحاق عبيد
٨٩٣-	عبادة الإنسان الحر	برتراند راسل	محمد قدري عمارة
٨٩٤-	الطريق إلى مكة	محمد أسد	رفعت السيد علي
٨٩٥-	وادي الفوضى (رواية)	فريدريش دورينمات	يسري خميس
٨٩٦-	شعر الضفاف الأخرى	نخبة	زين العابدين فؤاد
٨٩٧-	اختراق الجزيرة العربية	ديفيد جورج هوجارث	صبري محمد حسن
٨٩٨-	الإسلام والعلم	برويز أمير علي	محمود خيال
٨٩٩-	الدبلوماسية القاطعة	بيتر مارشال	أحمد مختار الجمال
٩٠٠-	تيارات نقدية محدثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٩٠١-	مختارات من شعر لي جاو شينغ	لي جاو شينغ	عبد العزيز حمدي
٩٠٢-	آلهة مصر القديمة وأساطيرها	روبرت أرنولد	مروة الفقي
٩٠٣-	أفلام ومناهج (مج١)	بيل نيكولز	حسين بيومي
٩٠٤-	أفلام ومناهج (مج٢)	بيل نيكولز	حسين بيومي
٩٠٥-	تراث الهند	ج. ت. جارات	جلال السعيد الحفناوي
٩٠٦-	أسس الحوار في القرآن	هيربرت بوسه	أحمد هويدي
٩٠٧-	آرثر.. متعة الحياة (رواية)	فرانسواز جيرو	فاطمة خليل
٩٠٨-	الطفرة التقنية	ديفيد كوزنز هوي	خالدة حامد
٩٠٩-	الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	جوويست سمايرز	طلعت الشايب
٩١٠-	بروميثيوس بلا قيود	دافيد س. لينديس	مي رفعت سلطان

٩١١- غبار النجوم	جون جريبين	عزت عامر
٩١٢- ترجمات يحيى حقى (جـ١) (ميراث الترجمة)	روايات مختارة	يحيى حقى
٩١٣- ترجمات يحيى حقى (جـ٢) (ميراث الترجمة)	مسرحيات مختارة	يحيى حقى
٩١٤- ترجمات يحيى حقى (جـ٣) (ميراث الترجمة)	ديزموند ستيوارت	يحيى حقى
٩١٥- المرأة فى أثينا: الواقع والقانون	روجر جست	منيرة كروان
٩١٦- الجدلية الاجتماعية	أنور عبد الملك	سامية الجندى وعبدالعظيم حماد
٩١٧- موسوعة كمبريدج (جـ١)	نخبة	إشراف: أحمد عتمان
٩١٨- موسوعة كمبريدج (جـ٤ - مجـ١)	نخبة	إشراف: فاطمة موسى

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

تحرير : چورج كينيدى

مراجعة وإشراف : أحمد عثمان

المشرف العام : جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥

٦٩٢ ص ؛ ١٧ × ٢٤ سم

الأدب - تاريخ ونقد

ديوى ٨٠٩

رقم الإيداع ٢٧٦٠ /٢٠٠٦

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضًا تاريخيًا شاملاً للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة إلى وقتنا الحالى. تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة، طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعيًا لا مجرد سجل للوقائع.

وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع حرصها على ألا تتحزب لهذا الفريق أو ذاك.

ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها يمكن الإفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة. وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء أساسًا لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها.

ISBN 978-9953-0-2824-8
9 789953 028248

الغلاف/ عدلى رزق الله